



مفاهيم نقدية

تأليف : رينيه ويليك
ترجمة : د. محمد عصفور



سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

مفاهيم نقدية

تأليف : د. رينيه ويليت
ترجمة : د. محمد عصفور

١١٠ - جمادي الآخرة ١٤٠٧ هـ - فبراير / شباط ١٩٨٧

المشرف العام :

احمد مشاري العدواني
الأمين العام للمعاس

نائب المشرف العام :

د. خليفة الوقيان
الأمين العام المساعد

هيئة التحرير :

د. فؤاد زكريا المستشار
د. أسامة الخولي
د. سليمان الشطي
د. سليمان العسكري
د. شاكر مصطفى
د. هادي خطاب
د. عبد الرزاق العدواني
د. فاروق العمر
د. محمد الرميحي

المراجعة :

ترجمه باسم السيد الأمين العام للمعاس الوطني للثقافة والفنون والآداب

ص ٢٣٩٩٦ الصفحات / الكويت - 13100

ترجمة فصول مختارة من كتابي

1. Concepts of Criticism, 1963

2. Discriminations : Further

Concepts of Criticism, 1970

by

René Wellek

المواد المنشورة في هذه السلسلة تعتبر عن رأي كاتبها
ولا تعتبر بالضرورة عن رأي المجلس

كلمة المترجم

تضم هذه الترجمة الجزء الأكبر من كتابين متكاملين لرينية ويليك هما كتاب Discriminations وكتاب Concepts of Criticism وأرجو أن أكون قد وفقت في اختيار الأبحاث التي ترجمتها منها.

ورينية ويليك ليس جديداً على قراء العربية. فقد ترجم كتابه نظرية الأدب منذ سنوات، وأرجو أن تتصدى جهة من الجهات العربية لترجمة كتابه المسائل تاريخ النقد الحديث (١٧٥٠ - ١٩٥٠) الذي صدر منه الجزءان الخامس والسادس عام ١٩٨٦ عن جامعة ييل، ويعرف قراء ويليك بالإنكليزية غزارة علم الرجل وكثافة أسلوبه أحياناً وهو كثيراً ما يقتبس نصوصاً بلغات أوروبية عديدة ينذر أن يتاح للإمام بها لكثيرين غيره حتى في أوروبا. غير أن الصعوبات اللغوية تذلل عادة بمعونة العارفين، وتبقى هناك الصعوبات التي لا يذللها إلا شيوع الاصطلاحات واتفاق عامة القراء على معاني الكلمات. وأرجو هنا أن أعترف بأنني عجزت عن الاهتمام إلى مقابلات ترضيني لكلمات شائعة جداً في النقد الأدبي منها: allegory, baroque, grotesque, typology, theme, motif, فاستعملتها بصيغتها الأجنبية. ومع أن «فن الشعر» اصطلاح شائع كريدف لـ poetics إلا أنني عدت إلى البوطيقا لأن فن الشعر قد يوحى بالتوقف عند الشعر بينما ينسحب التعبير الأجنبي على فنون أدبية أخرى غير الشعر كما يبين ويليك نفسه في ثانيا الكتاب.

أما اللغات الأجنبية غير الإنكليزية التي يحتوي الكتاب على قدر كبير منها فقد ترجم المؤلف بعض اقتباساته منها إلى اللغة الإنكليزية وأثبت الترجمة في متن الكتاب ووضع النصوص الأصلية في الحواشي. وقد رأيت أن إثبات النصوص الأصلية لا طائل من ورائه في الترجمة فأسقطتها برمتها تقريباً. أما النصوص

الأخرى وعناوين الكتب باللغات غير الإنكليزية فقد ساعدتني على ترجمتها نخبة من الزملاء في الجامعة الأردنية يسعدني أن أقدم لهم شكري وعرفاني، وهم الزملاء:

الدكتور فيرنر فاغنر (اللغات الألمانية والفرنسية والإيطالية واللاتينية)، والدكتور اسماعيل عبدالرحمن (اللغة التشيكية)، والدكتور صالح حمارة (اللغة البولونية)، والدكتور أحمد ماضي (اللغة الروسية)، والأستاذ جيوفاني بيناتي (اللغة الإيطالية).

وأرجو ألا يُعتبر أي من هؤلاء الزملاء الكرام مسؤولاً عما بقي في الترجمة من أخطاء:

وقد أضفت بعض الإضافات التفسيرية أو التوضيحية في سياق الكلام، ووضعت إضافاتي بين معقفين هكذا []، وحافظت على ترقيم حواشي المؤلف الأصلي وأعطيت في معظم الحالات العناوين الأصلية للكتب والمجلات وأسماء المؤلفين لما قد يكون في ذلك من فائدة خاصة منها ما ورد في تلك الحواشي. أخيراً أرجو أن أهدي هذه الترجمة إلى ابنتي سلمى التي لولاها لتأخر صدور الكتاب فترة طويلة.



الفصل الأول

النظرية الأدبية، النقد الأدبي، التاريخ الأدبي*

حاولت في كتابي نظرية الأدب^(١) أن أقدم الأدلة على اختلاف بعض فروع الدراسة الأدبية عن بعضها الآخر. ومما قلته «إن هناك، أولاً، فرقاً بين النظرة التي تعتبر الأدب كيانه متزامناً وبين النظرة التي تعتبر الأدب سلسلة من الأعمال المرتبة حسب تسلسلها الزمني وأجزاء لا تنفصل عن مسار التاريخ. وإن هناك ثانياً، فرقاً بين دراسة المبادئ والمعايير الأدبية، وبين دراسة الأعمال الأدبية ذاتها، سواء أدرسناها بمعزل عن غيرها أو كجزء من أعمال مرتبة حسب تسلسلها الزمني».

«فالنظرية الأدبية» تدرس مبادئ الأدب وأصنافه ومعاييره، وما إلى ذلك، بينما تنتمي الدراسات التي تركز اهتمامها على الأعمال الأدبية نفسها إما إلى «النقد الأدبي» (وتتسم هذه بثبات أسلوب تناول) وإما إلى «التاريخ الأدبي». لكن لا شك أن النقد الأدبي كثيراً ما يُستخدم بشكل يجعله يشتمل على النظرية الأدبية أيضاً^(٢). وقد دعوت إلى ضرورة التعاون بين هذه الأنماط الثلاثة من أنماط الدراسة، فقلت: «إنها تستلزم بعضها بعضاً بشكل يبلغ من شموله أننا لا نستطيع تصور النظرية الأدبية بدون نقد أو تاريخ، أو النقد بدون نظرية أو تاريخ، أو التاريخ بدون نظرية ونقد»، وختمت الدعوة بشيء من السذاجة فقلت «إن هذه الفروق تكاد تكون بديهية تقبلها الغالبية العظمى من الدارسين» (نظرية الأدب ص ٣٠ - ٣١).

* العنوان الرئيس لهذا الجزء هو:

Coepts of Literary Theory, Criticism, and History (pp. 1 - 20)

Criticism للمؤلف.

غير أن محاولات كثيرة جرت منذ أن كتبت هذه الصفحات تهدف إلى تعظيم شأن هذا الفرع أو ذاك من فروع الدراسة الأدبية على حساب الفرعين الآخرين، مما جعلنا نسع مثلًا أن هناك تاريخًا فقط أو نقدًا فقط أو نظرية فقط، أو أن الثالث ما هو إلا ثنائي يشمل إما النظرية والتاريخ أو النقد والتاريخ. وأكثر هذا الجدل بيزنطي الطابع، وهو مثال آخر على العُجْمَة المذهلة التي تنصف بها مدينتنا وتندثر بأوخم العواقب. لا يمرر لاستكناه ما يقوله كل قوم على حدة ما داموا لا يتناولون هذه المصطلحات في اللغات الأوروبية الرئيسة بعين الاعتبار. فمصطلح Literaturwissenschaft (علم الأدب) مثلًا احتفظ في الألمانية بمعناه القديم، الذي يدل على المعرفة المنظَّمة. لكنني أميل إلى الدفاع عن المصطلح الإنكليزي literary theory (النظرية الأدبية) كمصطلح أفضل من «علم الأدب» لأن كلمة science (علم) في الإنكليزية أخذت تدل على العلوم الطبيعية، وتدل على تقليد ما تتبعه العلوم الطبيعية من طرق البحث وما تزعمه لنفسها من قدرات، وهي دلالات يحسن بالدراسات الأدبية أن تتفادها لأنها مضللة. كذلك لا أنصح باستخدام اصطلاح Literary scholarship (البحث الأدبي) ترجمة لكلمة Literaturwissenschaft لأنه قد يفهم منه أنه يستبعد النقد والتقويم والتأمل. فالباحث ما عاد ذاك الإنسان الحكيم، واسع الأفق، الذي أراد إمرسون حين تحدث عن الباحث الأمريكي. كما أن اصطلاح literary theory (نظرية الأدب) أفضل من poetics (البويطيقا، فن الشعر) لأن كلمة poetry (الشعر) في الإنكليزية ما تزال محصورة بالمنظوم من الكلام، ولم تكنسب المعنى الواسع الذي تعنيه الكلمة الألمانية Dichtung ولذا فإن كلمة البويطيقا تستبعد النظر في أشكال أدبية كالرواية أو المقالة، ولربما أوحى أيضًا بشيء من الإلزام إذا فهمت على أنها مجموعة من المبادئ التي لا بد أن يلتزم بها الشعراء.

لن أستقصي هنا تاريخ كلمة النقد بالتفصيل لأن ذلك هو موضوع الفصل الثاني من الكتاب، وسأكتفي هنا بأن أشير إلى أن الكلمة في الإنكليزية غالبًا ما

تستعمل لتشمل نظرية الأدب والبوطيقا. أما في الألمانية فهذا الاستعمال نادر، إذ أن كلمة Literarurkritik (النقد الأدبي) تفهم عادة بالمعنى الضيق الخاص بالمراجعات النقدية اليومية. وقد يكون من المفيد أن نتيين كيف استقر هذا المعنى الضيق. ففي ألمانيا كان كل من لسنغ والأخوان شليغل يعتبر نفسه ناقدا أدبيا، ولكن يبدو أن المكانة الطاغية التي كانت تتمتع بها الفلسفة الألمانية، والفلسفة الهيفلية بوجه خاص، إضافة إلى قيام تاريخ أدبي متخصص، أديا إلى فصل حاد بين البوطيقا والإستطيقا الفلسفية من ناحية والبحث من ناحية أخرى، بينما انحط «النقد» الذي استحوذت عليه الصحافة السياسية خلال ثلاثينات القرن التاسع عشر إلى شيء عملي يخدم أغراضا مؤقتة. وهكذا. غدا الناقد وسيطا أو سكرتيرا، بل خادما، للجمهور. وقد حاول المرحوم فيرنر ميلخ Werner Milch في ألمانيا، أن ينقد الاصطلاح في مقالة له بعنوان «النقد الأدبي والتاريخ الأدبي» Literaturkritik und Literaturgeschichte^(٣) وذلك بدفاعه عن «النقد الأدبي» باعتباره فنا قائما بذاته أو نوعا من الأنواع الأدبية يتميز عن غيره بأن كل شيء فيه يجب أن ينسب لنا نحن، بينما يُنظر إلى الأدب في التاريخ الأدبي باعتباره متتميا إلى حقبة تاريخية، ولا يُقوّم إلا بالنسبة إلى تلك الحقبة. والمعيار الوحيد للنقد الأدبي هو الشعور الشخصي أو Erlebnis، تلك الكلمة الألمانية السحرية التي تعني التجربة. لكن ملخ لا يكاد يتناول الفرق بين النقد الأدبي والنظرية من قريب أو من بعيد. كل ما في الأمر أنه يرفض عمومية شيء اسمه علم الأدب لأن كل المعرفة الخاصة بالأدب لها محلها في التاريخ، ولا يمكن فصل البوطيقا عن العلاقات التاريخية.

لا شك أن بحث ملخ يثير قضايا تاريخية جدية بالاهتمام حول الأشكال التي اتخذها التعبير عن النظرات النقدية وأن الجدل المتعلق بكون النقد فنا أو علما (بالمعنى القديم الواسع) جدل حول قضية حقيقية. ولكنني سأكتفي بالإشارة هنا إلى أن النقد اتخذ كثيراً من الأشكال الفنية المختلفة، ومنها القصائد، كما في قصائد هوراس، وفيديا ويوب. ومنها الأقوال البليغة المقتضية aphorisms كذلك

التي كتبها فريدريخ شليغل ، ومنها الرسائل النثرية ذات الأسلوب التجريدي أو حتى الرديء . إن تاريخ المراجعة الأدبية كنوع من الأنواع الأدبية يثير قضايا تاريخية واجتماعية ، ولكنني أرى أن من الخطأ حصر «النقد» بهذا النوع المحدود . ولا تزال مشكلة علاقة النقد بالفن قائمة . فلا بد من أن يدخل في النقد قدرٌ من الحس الفني ، ويتطلب العديد من الأشكال التي يتخذها النقد مهاراتٍ فنيةً تأليفية وأسلوبية ، وللخيال نصيبه في كل أنواع المعرفة والعلوم . ومع ذلك فإنني لا أؤمن بأن الناقد فنان ، أو أن النقد فن (بالمعنى الحديث الضيق) . ذلك أن هدف النقد هو المعرفة الفكرية . وهو لا يخلق عالماً خيالياً مختلفاً كعالم الشعراء أو الموسيقيين . بل هو معرفة فكرية ، أو يهدف إلى التوصل إلى مثل تلك المعرفة . ولا بدّ له في النهاية من أن يهدف إلى التوصل إلى معرفة منظمة تخصّص الأدب ، أي إلى نظرية أدبية .

لقد وجدت وجهة النظر هذه سنداً بليغاً قبل فترة وجيزة في ما كتبه نورثروب فراي في «مقدمته الجدلية» لكتابه «تشرّيح النقد» ، وهو كتاب في النظرية النقدية قيل في مدحه إنه أعظم كتاب نقدي منذ ماثيو آرنولد . وفيه يرفض فراي بشكل مُقنع وجهة النظر التي تزعم أن النظرية الأدبية والنقد عاليتان على الأدب ، أو أن الناقد فنان لم يكتمل فنه ، ويقول «إن النقد بنيان من الفكر والمعرفة له وجوده الخاص» (ص ٥) . وأنا أتفق مع مراميه العامة ، ومع إيمانه بضرورة النظرية الأدبية . لكنني أود أن أعبر عن اختلافي معه حين يحاول إقامة النظرية الأدبية باعتبارها الشيء الوحيد الذي يستحق الإقامة ، وحين يحاول طرد النقد (بالمعنى الذي حدّدناه ، وهو أنه نقد الأعمال الأدبية ذاتها) من دائرة الدراسة الأدبية . ففراي يفرّق تفريقاً حاداً بين «النظرية الأدبية» و«النقد الحقيقي» الذي يتقدم نحو جعل الأدب كله مفهوماً من جهة ، وبين نوع من النقد لا ينتمي إلا إلى تاريخ الذوق . ومن الواضح أن فراي يستخفّ بالناقد الذي يُعرّف بالأدب من أمثال سانت بوف وهازل و آرنولد ، إلخ - أي بالناقد الذي يمثل جمهور القراء ويسجل أهواءهم . كذلك يسخر فراي من «الثروة الأدبية التي تجعل سمعة الشعراء ترتفع

أو تنخفض في بورصة خيالية، فذلك المستثمر الثري، السيد إلبوت، الذي باع أسهم ملتون في تلك البورصة عاد ليشتريها من جديد، وربما وصلت أسهم دُنْ إلى أعلى سعر ممكن لها، وستبدأ بالاستقرار، أما أسهم تنسون فلعلَّ الوقت حان كي تحسن، بينما بقيت أسهم بيلي على حالها من الهبوط» (ص ١٨). لا شك أن فراي محقٌّ في السخرية من «عجلة الذوق» هذه ولكن لا شك أنه مخطئ حين يستنتج من ذلك أن تاريخ الذوق يمكن فصله بسهولة عن النقد ما دامت لا توجد بينه وبين النقد علاقة عضوية.

لقد اكتشفت في كتابي تاريخ النقد الحديث أن ذلك الفصل غير ممكن (٥). ويدولي أن فراي يجانب الصواب حين يقول «إن دراسة الأدب لا يمكن أن تقوم على الأحكام التقويمية، وإن نظرية الأدب غير معنية بالأحكام التقويمية مباشرة. فهو نفسه يعترف بأن «الناقد سرعان ما يجد أن ملتون أنفع له من بلاكهور وأغني باستمرار» (ص ٢٥). ومهما يبلغ استياؤه من الآراء الأدبية المتعسفة، أو من لعبة المفاضلة بين الكتاب، فإنني لأفهم كيف يمكننا أن نفصل عمليا بين الدراسة والتقييم. إن النظريات والمبادئ والمعايير الأدبية لا تنشأ في فراغ: فكل ناقد في التاريخ توصل إلى نظرية (كما توصل فراي نفسه) عن طريق الاتصال بالأعمال الفنية ذاتها التي كان عليه أن يختارها ويفسرها ويحللها، وأن يطلق عليها في النهاية حكما. وآراء الناقد ومفاضلاته وأحكامه الأدبية تدعمها وتطورها وتؤكددها نظرياته، وهو يستمد نظرياته ويدعمها ويمثل لها من الأعمال الأدبية. ولذا يبدو لي أن نفي فراي في كتابه تشريح النقد لعمليات النقد المحددة وللأحكام والتقييمات إلى «تاريخ الذوق» التعسفي المتناقض الذي لا معنى له لا يقل فسادا عن المحاولات الحديثة للنشكيز في كل ما تحاول النظرية الأدبية فعله ولاستيعاب كل الدراسة الأدبية ضمن دائرة التاريخ.

كان البحث التاريخي خلال الأربعينات، حين كان النقد الجديد في قمة مجده، في موقع الدفاع عن النفس فقد كتب الكثير لإعادة تأكيد حقوق النقد والنظرية الأدبية وللتقليل من شأن السيرة والخلفية التاريخية اللتين كان الإهتمام بهما يطغى

على كل ما عداهما. وقد أعطى كتاب مدرسي هو كتاب فهم الشعر ليركس ووارن (٦) إشارة البدء للتغير. وأعتقد أن كتابي نظرية الأدب (١٩٤٩) فهم بشكل واسع باعتباره هجوماً على طرق الدراسة «الخارجية» أو باعتباره رفضاً «للتاريخ الأدبي» رغم أن الكتاب في فصله الأخير بعنوان «التاريخ الأدبي» يدعو بقوة إلى عدم إهمال هذا النوع من الدراسة، ويتقدم بنظرية حول تاريخ أدبي جديد أقل احتفالاً بالأمور الخارجية. أما في السنوات الأخيرة فقد انعكس الوضع وصار النقد والنظرية الأدبية وكل ما يتعلق بتفسير الأدب وتقويمه باعتباره كياناً متزامناً، موضع التشكيك والرفض. وغدا النقد الجديد، بل كل أنواع النقد، في موضع الدفاع عن النفس. ومن أنواع ما يدور من جدل هذه الأيام نوع يلبس لبوس النقد التجريبي الذي يتناول تفسير قطعة أدبية معينة أو قصيدة من القصائد. وغالباً ما توضع القضية النظرية في مثل هذه المجادلات بشكل تعميمي غائث، ويقيم الكاتب نصب عينيه رجلاً وهمياً اسمه الناقد الجديد يقال إنه ينكر أن العمل الفني يمكن أن تلقي عليه المعرفة التاريخية أي ضوء. وما أسهل بعدئذ أن يبين الكاتب كيف أسيء فهم بعض القصائد لأن معنى كلمة قديمة قد غاب عن ذهن الناقد، أو لأن إشارة تاريخية قد أهملت أو تلميحاً إلى شيء في سيرته قد أسيء تفسيره. لكنني لا أظن أن هناك ناقدًا «جديداً» واحداً له وزنه تبني هذا الموقف الذي يعزى له. فالنقاد الجدد يقولون - وهم على صواب في رأيي - إن العمل الأدبي بناء لفظي يتصف بقدر من التماسك والاكتمال وإن الدراسة الأدبية غالباً ما أمتست غير معنية بهذا المعنى الكلي وإنها غالباً ما قصرت اهتمامها على جميع المعلومات الخارجية عن سيرة الكاتب والظروف الاجتماعية والخلفيات التاريخية، إلخ. لكن موقف النقاد الجدد هذا لم يعن، ولا يمكن أن يعنى، إنكار أهمية المعلومات التاريخية لعملية التفسير الشعري، فالكلمات لها تاريخ، والأشكال والأساليب الأدبية تنحدر من تراث، والقصائد كثيراً ما تشير إلى وقائع معاصرة لها. وقد بين كُليانث يُركس - الذي يعترف الكل بأنه ناقد جديد ركز جل اهتمامه على الدراسة المتأنية للنصوص الشعرية - في سلسلة طويلة من المقالات

(حول قصائد من القرن السابع عشر بالدرجة الأولى) كيف تكون المعلومات التاريخية ضرورية أحيانا لفهم بعض القصائد. فقد رجع بُركُشُ باستمرار إلى الوضع التاريخي من أجل التوصل إلى تفسيره لقصيدة مارفل المعنونة Horatian Ode (٧)، رغم أنه حرص (ويحق) على أن يفرق بين معنى القصيدة الدقيق وبين ما يقال عن اتجاه مارفل نحو كل من كُرمُول وتشارلز الأول. يقول بُركُشُ: «إن الناقد يحتاج إلى عون المؤرخ- إلى كل ما يستطيع الحصول عليه من عون»، لكنه يؤكد على «أن القصيدة يجب أن تقرأ كقصيدة- وأن ما تقوله القصيدة هو السؤال الذي يجب على الناقد أن يجيب عليه، وأنه لن يحدد أي قدر من المعلومات التاريخية ما تقوله القصيدة ذاتها» (ص ١٥٥). ويبدو لي أن هذا الموقف موقف معقول يهدف إلى المصالحة. فهو يتمسك بوجهة النظر النقدية ويعترف بالقيمة الثانوية للمعلومات التاريخية ولا ينكر بطبيعة الحال استقلالية التاريخ الأدبي.

لكن المدافعين عن وجهة النظر التاريخية لا يرضيهم مثل هذا التنازل عادة. بل يذكروننا بصوت عالٍ بأن العمل الأدبي لا يمكن تفسيره إلا في ضوء التاريخ وأن الجهل بالتاريخ يشوّه قراءة العمل. وقد ظلت روزمُندُ توفد في ثلاثة من الكتب (٨) التي تدل على علم غزير- تشنُ حرباً شعواء على القراء الحداثيين لشعر الشعراء المتأفزيقيين وشعرملتون. ولكن القضايا التي تثيرها لا تشكل في الواقع أمثلة واضحة على الصراع بين البحث التاريخي والنقد الحديث. لا شك أنها في هجومها على تفسير إمبسون لقصيدة هربرت «التضحية» Sacrifice لها اليد العليا لا لأنها مؤرّجة وإمبسون ناقد، بل لأن إمبسون قارئ متعسف للشعر تتحكم به النزوات والسطحات، لا يرضى أو يستطيع أن ينظر إلى النص الذي بين يديه ككل متكامل، بل يظل يجري وراء كل أنواع الإيحاءات والممكنات. انظره يقول مثلاً بشكل يجعل انتقادنا له غير ذي فائدة: «كل هذه الأمور القرويدية! يا للمتعة!». يأخذ السطر الذي يشكوه فيه المسيح في القصيدة بقوله «سرق الإنسان الثمرة، وأنا عليّ أن أتسلق الشجرة»، ويفسره بحيث يجعل المسيح «هو السارق وأنه ليس بريئاً من الخطيئة، بل هو مثل بروميثيوس مرتكب السرقة»، وأن

«المسيح يصعد نحو الأعلى، مثل جاك الذي يصعد على ساق نبتة الفاصولياء، عائدًا بشعبه إلى السماء». والمسيح في نظره «أصغر من الإنسان أو من حواء على الأقل - حواء التي استطاعت قطف الثمرة دون الحاجة إلى تسلق الشجرة...» ويقول «إن عملية سرقة الإبن لبستان أبيه رمز للسيفاح» إلخ (ص ٢٩٤). إن الأنسة توف محقة في إصرارها على أن تعبر «أنا علي» أن أتسلق الشجرة لا يعني أكثر من «علي أن أصعد الصليب» وأن كلمة «علي» لا تشير إلى صغر المسيح أو يفاعته بل تشير إلى الأمر الإلهي. وهي تستشهد بشكل معقول بمفهوم الصور البلاغية أو الصور النمطية: فقد كان آدم يعتبر أحد صور المسيح، وكان المسيح يعتبر آدم الثاني، وصلبيه هما الشجرة. وقد جمعت الأنسة توف في كتابها قراءة في شعر جورج هربرت كمية ضخمة من الأدلة لتظهر أن هناك مجلًا شعائرية وقصائد من الإنكليزية الوسيطة واللاتينية، ورسائل دينية، إلخ تستيق الموقف العام الذي تصوره قصيدة هربرت، ولتري أن كثيرًا من تفاصيل شكوى المسيح يمكن أن نجدها قبل هربرت بوقت طويل في حياته وفي نصوص يحتمل أنه رآها أو أنه رآها بالتأكيد بوصفه راهبًا أنغليكانيًا. هذا كله مفيد، بل مدهش كدراسة للمصادر والأعراف، ولكنه لا يثبت حتمًا ما تأمل الأنسة توف في إثباته: وهو أن قصيدة هربرت هي بشكل من الأشكال غير أصيلة، وأن إمبسون مخطيء حين يتكلم عن «طريقة هربرت» وعن كونها «فريدة». ولقد أصاب إمبسون في رده المبهم عليها (١٠) حين قال إن مشكلة القيمة الشعرية لا يحلها أي قدر من دراسة الخلفيات. والقضية ليست قضية الصراع بين التاريخ والنقد، بل هي الأسئلة التجريبية حول صحة بعض التفسيرات أو خطئها. وفي ظني أن إمبسون قد عرض نفسه لتهمة الخلط، ولكن لا بد من أن يقال في الدفاع عنه إن القصيدة لم يتناولها أحد قبله بمثل ما تناولها هو به من تفصيل، وإن طريقة إمبسون، رغم أنها تجزئية، تعسفية، تعتمد على التدايعات، هي على الأقل طريقة ذكية لمجابهة مشكلة المعنى. لقد أدت طريقة «القراءة الثانية» إلى فذلكات وأخطاء شأنها شأن كل طرق البحث الأخرى، غير أن هذه الطريقة جاءت لتبقى، ذلك أن أي فرع من

فروع المعرفة لا يتقدم إلا بالفحص الدقيق المتأنى لموضوع البحث وبوضع الأشياء تحت المجهر، رغم أن القراء العاديين، بل وحتى الطلبة والمدرسين، غالباً ما تضجرهم هذه الطريقة.

غير أن هذه المجادلات، كتلك التي دارت بين نقاد شيكاغو والنقاد الجدد، أو بين نقاد شيكاغو وأتباع النظر الأسطوري mythographers تتناول مشكلات معينة هي مشكلات التفسير أكثر مما تتناول الموضوع الأعم المتعلق بالعلاقة بين النظرية والنقد والتاريخ. أما القضايا التي يثيرها الذين آمنوا عن صدق بالمذهب التاريخي فهي أهم وأصعب. وكان مذهبهم هذا قد انتشر لفترة طويلة في كل من ألمانيا وإيطاليا بعد أن صيغت أسسه النظرية على يد كل من دلتاي وقندلاند، وبركزرت، وماكس فيبر، وترويلج، وماينكه وكروتشه، ثم وصل إلى الولايات المتحدة وتبناه الباحثون في الأدب كما لو كان ديناً جديداً. هذا روي هارفي بيرس - على سبيل المثال - يكتب في مقالة حديثة له عنوانها «المنهج التاريخي ثانية» (١٦) (من الغريب أن جون كروورانس مَدَّحَهَا وأيدها) يدعو فيها إلى تاريخية جديدة، وينبهها باقتباس قصيدة لروبرت بن وإرنُ تنتهي لهذا البيت: «العالم حقيقي. إنه هناك» (وعود٢).

يستشهد هارفي بوارن (وهو آخر من يمكن أن يكون عدواً للنقد الجديد) باعتباره أهم شاهد على صدق التاريخية رغم أن قصيدته البديعة لا علاقة لها بالتاريخية على الإطلاق، إذ أن كل ما تفعله هو أنها تعبر بشكل قوي مؤثر عن الإحساس بواقعية الماضي يمكن أن نصفه بأنه إحساس «وجودي». وهي تؤكد على نوع من الإدراك والدهشة على شاكلة ما أكد عليه كارلايل في كثير من كتاباته المتأخرة بعد أن استنكر تبعيته السابقة للتاريخية الألمانية. وهذه هي أمثلة كارلايل: الدكتور جونسن قال بالفعل لإحدى المومسات: «لا، لا، يابيتي، هذا لن ينفعك»، تشارلز الأول قضى بالفعل ليلة في متبن مع فلاح سنة ١٦٥١؛ الملك لاكلاند «كان بالفعل هناك» في سينت إد مندزيري وترك ثلاثة عشر جنيتها إسترلينيا إن لم يكن أكثر، وعاش ونظر هنا وهناك، وكان هناك عالم كامل يحيا

وينظر إليه» (١٢). لكن هذه الدهشة التي يصح أن نجدها عند الشاعر أو عند كارلايل ماهي إلا بداية التاريخية كمنهج أو فلسفة. أما تاريخية بيرس فهي خليط عجيب من الوجودية والتاريخية، وسلسلة من التأكيدات الباذخة عن الإنسانية وإمكانية الأدب وما إلى ذلك، مع التكرار الدائم للأزمة الجدلية حول كون «النقد شكلا من أشكال الدراسة التاريخية» (ص ٥٦٨). لن نضيع الوقت في محاولة فصل عناصر طبخة بيرس العجيبة المكونة من الوجود والأخروية والتاريخ والأرضية الخلاقة لكل القيم، وكل ذلك الخليط الغريب المكون من رودلف بولتمان، وأميركو كاسترو، وكينث برك، ولترج. أونج من الذين يستشهد بيرس بهم في صفحة واحدة، ومن الأجدى لنا أن ننعم النظر في كتابات منافع أكثر علما وأشد ذكاء عن المذهب التاريخي مثل زميلي وصديقي المرحوم إرخ أورباخ.

فقد عبر أورباخ عن المذهب التاريخي أوضح تعبير في مراجعة كتبها عن كتابي تاريخ النقد الحديث، (١٣) وهي مراجعة تسربت بعض أفكارها، دون إشارة صريحة إلى كتابي، إلى مقدمة كتابه الذي نشر بعد وفاته بعنوان اللغة الأدبية والجمهور في العصور اللاتينية المتأخرة والعصور الوسطى (١٤) وإلى مقالته التي كتبها بالإنكليزية بعنوان «مساهمة فيكو في النقد الأدبي»، (١٥) حيث قال: «لقد بلغ من عمق الطريقة التاريخية التي نشعر بها وتصدر الأحكام على الأمور بمقتضاها أننا ماعدنا نعي وجودها. فترانا نستمتع بفن الشعوب والحقب التاريخية المختلفة وشعرها وموسيقاها بنفس الدرجة من الاستعداد والتفهم. . . ولم يعد تعدد الحقب والمدنيات يخيفنا. . . صحيح أن التفهم الذي يتكيف مع زوايا النظر المختلفة يخوننا بمجرد أن ندخل المصالح السياسية في الصورة، إلا أن قدرتنا التاريخية على التكيف للأمور الأخرى، وخاصة منها الأمور الجمالية، لا يكاد يحدها حد. . . غير أن الميل لسيان المنظور التاريخي أو تناسيه واسع الانتشار، وهو ميل يتصل عند نقاد الأدب بشكل خاص بالعزوف السائد عن فلولوجيا القرن التاسع عشر لأن هذه الفلولوجيا تعتبر تجسيدا للتاريخية ونتيجة لها، مما حدا

بالكثيرين إلى الاعتقاد بأن التاريخية تؤدي إلى العلمنة فيما يخص تفاصيل الماضي السحيق، وإلى المبالغة في قيمة التفاصيل المتعلقة بتراجم الأشخاص، وإلى الإستخفاف بقيم العمل الفني، مما يؤدي إلى افتقاد كامل للمعايير التقويم، وإلى الإنتقائية التعسفية في نهاية المطاف.

لكن يخطئ من يقول إن النسبية التاريخية أو المنظور التاريخي تجعلنا عاجزين عن تقويم العمل الفني أو إصدار الأحكام بشأنه، أو يؤدي بنا إلى الانتقائية التعسفية، وإننا نحتاج إلى معايير مطلقة من أجل إصدار الأحكام. فالتاريخية ليست هي الانتقائية. . . وعلى كل مؤرخ (وقد ندعوه فولولوجيا، باستخدام مصطلح فيكون) أن يتحمل العبء بنفسه لأن النسبية التاريخية تتصف بصفتين أولاهما يخص المؤرخ المتفهم. وهذه نسبية متطرفة، لكن يجب ألا نخشاها. . . إذ لا يصبح المؤرخ عاجزا عن إطلاق الأحكام، بل هو يتعلم معنى إطلاقها. وسرعان ما سوف يتوقف عن إطلاق الأحكام اعتمادا على المعايير المجردة غير التاريخية، بل إنه سيتوقف عن البحث عن مثل تلك المعايير. فالميزة الإنسانية العامة التي تتميز بها كل الأعمال الشائخة التي أنتجتها الحقب التاريخية المختلفة، والتي يمكنها وحدها أن تزودنا بمثل تلك المعايير لا يمكن أن تدرك إلا متجسدة في أشكالها المحددة، أو كحركة جدلية، ولا يمكن التعبير عن جوهرها المجرد باستخدام اصطلاحات دقيقة ذات مغزى. وسوف يتعلم أن يستخلص المعايير أو المفاهيم التي يحتاجها لوصف الظواهر المختلفة وتمييزها عن بعضها البعض من مادة البحث نفسها. وهذه المفاهيم ليست مطلقة، بل فضفاضة، مؤقتة، متغيرة مع التاريخ المتغير. لكنها ستمكننا من اكتشاف مآثر الظواهر المختلفة في حقيقتها التاريخية ذاتها، وماذا تعنيه أيضا خلال الآلاف الثلاثة من سني الحياة الإنسانية الأدبية التي نعرفها، وماذا تعنيه أخيرا لنا نحن هنا، الآن. وفي هذا من الحكم مافيه، وقد يؤدي بنا إلى شيء من الفهم لما تشترك به كل هذه الظواهر، ولكن سيصعب التعبير عن هذا الفهم إلا بقولنا إنه حركة جدلية في التاريخ. . .

هذا كلام جميل، معتدل في التعبير، محدد الأفكار، تدعمه مكانة باحث مطلع

على التراث الألماني المتصل بالموضوع، وجرب العمل في إطار ذلك التراث .
ولاشك في أن هذا الكلام يضم قدرا من الحقيقة يجب علينا جميعا أن نعترف به،
ولكنه يثير أيضا صعوبات نهائية لا يمكن حلها، ولا ترضينا في نهاية المطاف نسبيته
المتطرفة التي تقبلها أورباخ مستسلما لها وربما سعيدا بها . اسمحو لي أن أبين
بعض المشكلات المثارة هنا، وأن أقدم بعض الأجوبة لوجهة النظر هذه التي
تنصف بأنها ذات أثر كبير . ولابدأ بأشد المستويات تجريدا، أقصد التأكيد على أن
وجهة نظر المؤرخ مشروطة حتى بظروفه هو، وضرورة الاعتراف بمحدوديتنا في
الزمان والمكان، والنسبية التي فصلت الأمر بشأنها وركزت عليها مدرسة علم
اجتماع المعرفة وعلى رأسها كارل مانهايم في كتابه الأيديولوجية والطبوعية . (١٦)
لقد كان هذا النوع من النسبية ولا يزال ذا فائدة جلى كطريقة في استكشاف
الافتراضات التي يستند عليها الباحث والأهواء التي تؤثر فيه . ولكن هذه النسبية
يجب ألا تكون أكثر من وسيلة للتحذير، أو قل للتذكير، فكما أشار آيزيا برلين في
سياق شبيه بهذا:

«إن هما (كالذاتية والنسبية) تشبه مايقال (عرضاً أحيانا) عن أن الحياة
حلم . أما نحن فنحتج ونقول : لا يمكن «لكل شيء» أن يكون حلما،
لأننا بذلك نفقد مانقارن الأحلام به، مما يفقد فكرة «الحلم» كل
معانيها . . . ولو كان كل شيء ذاتيا أو نسييا لما تمكنا من القول إن هذا
الشيء أو ذاك أكثر إمعانا في الذاتية أو النسبية من ذلك . ولو كانت
الكلمات من مثل «ذاتي» و«نسبي» و«متحيز» لاتتضمن معاني المقارنة
والمقابلة ولا توحى بنقائضها من مثل «موضوعي» (أو على الأقل :
«أقل ذاتية»)، فما هي المعاني التي تحملها لنا؟» (١٧) .

لن يوصلنا مجرد الاعتراف بما دعاه آرثر لفجوي «بمآزق التمرکز في
الحاضر» (١٨) (وهو التعبير الذي صاغه لفجوي قياسا على تعبير «مآزق التمرکز في
الذات») إلى أية نتيجة، إذ أنه يكتفي بإثارة مشكلة المعرفة برمتها، ولا يؤدي إلا
إلى الشك المطلق أو الشلل النظري . غير أن قضية المعرفة، حتى التاريخية منها،

ليس ميؤوساً منها إلى هذا الحد. فهناك مقولات عامة في المنطق والرياضيات مثل ٢+٢=٤، وهناك قواعد أخلاقية تصح في كل الأحوال، كذلك التي تستنكر ذبح الأبرياء، وهناك الكثير من المقولات الحيادية الصحيحة التي تتعلق بالتاريخ والأمور الإنسانية. فهناك فرق بين سيكولوجية الباحث وما يظن فيه من تحيز أو التزام بمدرسة فكرية معينة أو بوجهة نظر خاصة، وبين البنيان المنطقي لمقولاته. ولا يؤدي مصدر النظرية إلى فسادها بالضرورة. فالتناسق قادرون على تصحيح أهوائهم وانتقاد فرضياتهم والارتفاع بأنفسهم عن حدودهم الزمنية والمكانية، واستهداف الموضوعية في أبحاثهم والتوصل إلى قدر من المعرفة والحقيقة. قد يكون العالم مظلماً وغامضاً، لكنه لا يستعصي على الفهم تماماً.

غير أن مشكلات الدراسة الأدبية لا تستدعي العلاج من خلال هذا الجدل العام حول نسبية المعرفة، ولا حتى من خلال المصاعب التي تواجهها المعرفة التاريخية بالذات، ذلك أن الدراسة الأدبية تختلف عن الدراسة التاريخية بكونها تتناول المعالم لا الوثائق. فالمؤرخ يعيد تشكيل الواقعة التاريخية التي حدثت في الماضي البعيد على أساس روايات شهود العيان، بينما يظل موضوع بحث الباحث الأدبي، ألا وهو العمل الفني، في متناول يده. هذا العمل الفني ينظر الباحث في تاريخ كتابته إن كان كتب أمس أو قبل ثلاثة آلاف سنة، أما معركة ماراثون ومعركة البليج [وهي آخر هجوم ألماني مضاد في الحرب العالمية الثانية، بدأ في ١٦ كانون الأول ١٩٤٤ وانتهى في كانون الثاني ١٩٤٥، واستهدف دفع الحلفاء عبر بلجيكا إلى باريس] فقد مضت إلى غير رجعة. ولا يحتاج دارس الأدب إلى الاعتماد على الوثائق إلا في دراسته الهامشية التي تتناول أمورا مثل سيرة الكاتب أو إعادة تشييد المسرح الإليزابيثي. وهو يتفحص هدف دراسته، ألا وهو العمل الأدبي نفسه، وعليه أن يفهمه ويفسره، ويقومه. أي أن عليه باختصار أن يكون ناقداً حتى يكون مؤرخاً. ولا شك في أن المؤرخ السياسي أو الاقتصادي أو الاجتماعي يختار الوقائع التي يتوهم فيها الأهمية، ولكن الدارس الأدبي تواجهه مشكلة خاصة هي مشكلة القيمة. فموضوع دراسته، أي العمل الأدبي، لا

يتصف فقط بأنه تتخلله القيم، بل بكونه بنيانا من القيم أيضا. لقد جرت محاولات كثيرة للتوصل من النتائج الحتمية التي تفضي إليها هذه الحقيقة، وللتهرب لا من ضرورة الاختيار فقط بل من ضرورة إطلاق الأحكام أيضا، إلا أنها فشلت، وكان لابد لها من أن تفشل في رأيي إلا إذا قصدنا قصر الدراسة الأدبية على تعداد الكتب وعلى الحوليات والوقائع الأدبية. ليس هناك ما يمكن أن يلغي ضرورة الحكم النقدي والحاجة إلى المعايير الإستطبيقية مثلا أنه ليس هناك ما يمكن أن يلغي الحاجة إلى المعايير الأخلاقية أو المنطقية.

أما تلك البوابة التي يكثر استخدامها للهرب فهي أيضا تنتهي إلى طريق مسدود: أقصد، بتلك البوابة، القول إننا غير مضطرين إلى إصدار الأحكام، وإن كل ما علينا فعله هو أن نتبنى معايير الماضي: أي أن علينا إعادة صياغة قيم الحقبة التاريخية التي ندرسها لاستخدامها ثم لننظر في أعمال تلك الحقبة. لن أكتفي بالقول إن هذه المعايير لا يمكن إعادة صياغتها بشكل يقيني، وإنما سنواجه عقبات كأداء إذا أردنا التحقق مما قصد إليه شيكسبير في مسرحياته، وكيف ألفها أو كيف فهمها النظارة الإليزابيثيون. وهناك مدارس متعددة من مدارس البحث تحاول الوصول إلى هذا المعنى الذي وجد في الماضي من خلال طرق مختلفة: فهذا ادغر المرستول يؤمن بامتيان التقاليد المسرحية السائدة آنذاك، وهذه هي الأنسة توف تحض الناس على دراسة الفنون البلاغية أو استقصاء التراث الشعائري والإيقونوغرافي*، بينما يحلف آخرون برأس قاموس أكسفورد الجديده باعتباره مرجع المراجع، ويعتقد سواهم، مثل جون دوفر ولسن بأن «الباب المفضي إلى معمل شكسبير مفتوح» لمجرد أنهم اكتشفوا بعض التفاوت في علامات الترقية، أو في ترتيب الأسطر عن طريق الأدلة البليوغرافية. أما في الواقع فإننا نستعين، عندما نحاول استعادة الأحكام النقدية التي سادت في الماضي، بمعيار واحد فقط

* الأيقونة هي الصورة، والإيقونوغرافية اصطلاح يعني إما تمثيل الأفكار أو التجارب بواسطة الصور والرموز (الإيقونات)، أو دراسة هذه الصور والرموز وتفسيرها، خاصة كما تظهر في فنان مفرد أو مدرسة من المدارس أو ثقافة من الثقافات. (المترجم)

وهو النجاح الذي صادفه العمل الأدبي في زمانه . لكننا لو تفحصنا أي تاريخ أدبي في ضوء الآراء التي سادت في الماضي لرأينا أننا لا نرضى ولا يمكن أن نرضى بمعايير الماضي . ولو علمنا بآراء الانكليز في الأدب الذي عاصروه في القرن الثامن عشر على سبيل المثال لصادقتنا المفاجآت : فقد اعتبر ديفد هيوم مثلاً قصيدة ولكي Wilkie المعنونة Epigoniad (ملحمة الأحفاد) ندا للإلياذة، وكان من رأي نيثن دريك أن قصيدة كمبرلند المعنونة Calvary (الجلجلة) أعظم من الفردوس المفقود للمتون . وهذا يوضح أن قبولنا بأحكام المعاصرين يفترض التفريق بين العديد من الآراء : من هو الذي قوم ، ومن الذي خضع للتقويم ، ولماذا ، ومتى ؟ لقد نصح الأستاذ جفري باراكلف ، في تنفيذ مشابه لآراء المؤرخين الذين يوصوننا بدراسة «الأشياء التي كانت مهمة في وقتها، لا الأشياء التي تعتبر مهمة الآن ، نصح هؤلاء المؤرخين بالنظر في تواريخ القرن الثالث عشر مثلاً : إنها مجرد «تعداد للمعجزات والعواصف ، والنيازك والأوباء والمصائب ، وغيرها من الأشياء التي تثير العجب» . (١٩)

يتضح من كل ذلك إذن أن معايير المعاصرين غير ملزمة لنا حتى ولو تمكنا من إعادة صياغتها ووجدنا القاسم المشترك الأصغر لإختلافاتها . كما أننا لا نستطيع التخلي عن خصوصيتنا ، أو عن الدروس التي تعلمناها من التاريخ . ومن يطلب منا أن نفسر مسرحية هاملت بموجب ما نظن أنها آراء شكسبير أو مشاهدي مسرحيته الإليزابيثيين هو كمن يطلب أن ننسى ثلاثمائة سنة من التاريخ . إنه يمنعنا من الاستفادة من نظرات أمثال غوته وكولرج ، ويفقر عملاً اكتسب على مر السنين ثروة من المعاني . لكن هذا التاريخ نفسه لا يمكن أن يكون ملزماً لنا مهما كانت دروسه ، فالثقة فيه لا تزيد عن الثقة في معاصري المؤلف . وهذا يعني أنه لا مفر من أن نطلق نحن الأحكام ، من أن أطلق أنا حكمي . فما يسمونه حكم الأجيال ليس إلا جماع أحكام القراء والنقاد والمشاهدين والأساتذة الآخرين . وأفضل ما نعمله وأصدق هو أن نحاول جعل أحكامنا تتحلل بأعلى قدر ممكن من الموضوعية ، أن نعمل ما يعمل كل عالم وباحث : أن ننزل موضوع البحث ،

الذي هو في حالتنا العمل الأدبي، وأن نتأمله عن كُتب، وأن نحلله ونفسره، ونقومه في نهاية الأمر بموجب معايير موقفة ومدعمة بأوسع قدر من المعرفة، وأكبر قدر من الملاحظة الممحصة ومن الحساسية المرفهة، ومن التجرد في الحكم الذي نقدر عليه.

لم تعد الإطلاعية القديمة تقنع أحدا، وقد غدا من الضروري أن يهمل افتراض وجود معيار أبدي واحد شديد التحديد تحت ضغط إحساسنا بتعددية الفن. كذلك لم تعد النسبية الشاملة تقنع أحدا هي الأخرى لأنها تؤدي إلى الشك القاتل وإلى فوضى القيم، وإلى الإذعان إلى المقولة القديمة السقيمة: «لاجدال في اللوق». أما نسبية الحقبة التاريخية التي اقترحها أورباخ لحل المشكلة فليست هي الحل لأنها ستؤدي إلى تجزئة مفهوم الفن والشعر إلى أجزاء لا حصر لها. أما النسبية التي تعني إنكار إمكانية الموضوعية فيمكن دحضها بعدة طرق: بالإشارة إلى المائلة القائمة بين الأخلاق والعلوم، بالاعتراف بوجود موجبات إستيطيقية وأخلاقية مثلما أن هناك حقائق علمية، ومجتمعنا برمته يقوم على أننا نعرف ما هو حق، مثلما تقوم علومنا على افتراض أننا نعرف ما هو صحيح. كذلك فإن تعليمنا للآدب يقوم على الموجبات الإستيطيقية حتى ولو كنا نشعر أننا أقل التزاما بها وأكثر ترددا في الكشف عن هذه الافتراضات. إن مصيبة «الإنسانيات»، بقدر ما يتعلق الأمر بالفنون والآداب، تكمن في تردها في الادعاء لنفسها ماتدعيه في مجالي القانون والحقيقة. لكننا في الواقع نقوم بهذا الادعاء عندنا نعلم هاملت أو الفردوس المفقود ولا نعلم ماكتبته غريس متاليس Metalious، أو- إذا شئنا ذكر معاصرين لشيكسبير وملتون- هنري غلايثورن أو تشارد بلاكمور. لكننا نفعل ذلك وجلين، معتذرين، مترددين. إن هناك اتفاقا واسعا على ما ندعوه بالأعمال الخالدة، على مانعتبره الكيان الأساسي في الآدب، وذلك على عكس ما يقوله الكثيرون. فهناك هوة سحيقة بين الفن العظيم والفن السقيم، بين قصيدة «لسداس» وبين قصيدة على الصفحة الأولى من صحيفة النيويورك تايمز، بين قصة تولستوي السيد والإنسان وبين قصة في مجلة اعترافات حقيقية. إن المؤمنين

بالنسبة يتفادون باستمرار مشكلة الشعر الرديء، ويفضلون الحركة في منطقة الفن القريب من العظمة، وهي المنطقة التي تكثر فيها مجادلات النقاد لأن التقييم يتم لاعتبارات مختلفة جدا. فكلما زاد تعقيد العمل الفني، كلما تعددت البنى والقيم التي يجسدها، وكلما غدا تفسيره - تبعا لذلك - أصعب، كلما زادت إمكانية إهمال هذه الناحية أو تلك منه. كل هذا لا يعني أن كل التفسيرات تتصف بنفس الدرجة من الصحة، وأنه لا مجال للتمييز فيما بينها. هناك تفسيرات تتسم بالشطط، وأخرى بالاجتزاء، وغيرها بالتشويه. قد نختلف حول تفسيرات برادلي أودوفر ولسن أو حتى إرنست جونز لشخصية هاملت، ولكننا نعرف أن هاملت لم يكن امرأة متخفية.

ومفهوم كفاية التفسير يؤدي إلى مفهوم صحة الحكم، لأن التقييم ينبع من الفهم، والفهم الصحيح يؤدي إلى تقويم صحيح. ويتضمن مفهوم كفاية التفسير وجود طبقات متفاوتة من الآراء، بعضها أعلى أو أفضل من بعض. فكما أن هناك تفسيرا صحيحا (في الحالة المثل على الأقل) هناك أيضا حكم صحيح وحكم جيد. وما يقوله أوريباخ عن أننا نستمتع في هذا الزمان بفن كل الأزمنة والشعوب كفن كهوف العصر الحجري، والمناظر الطبيعية الصينية، والأقنعة الزنجية، والأهازيج الغريغورية، إلخ، يمكن أن ينقلب على النسيبين أنفسهم. فهو يظهر أن هناك خاصية في كل الفنون يمكن أن نتبينها هذه الأيام بشكل أوضح من العصور السابقة. وهناك إنسانية مشتركة تجعل كل فن بعيد في الزمان والمكان كان يخدم أصلا أهدافا بعيدة كل البعد عن التأمل الإستطقي، مفهومنا لنا يستثير فينا المتعة. فلقد ارتقينا إلى ما وراء حدود الذوق الغربي التقليدي بكل نسيبته وضيق أفقه ووصلنا إلى ما يمكن أن ندعوه الفن العالمي، إن لم يكن المطلق، هذا الفن موجود، وأمثله التاريخية المتنوعة غالبا ماتكون أقل التصاقا بأزمانها مما يظنه المؤرخون المهتمون بجعل الفن خادما لغرض اجتماعي مؤقت، أو مبينا لناحية من نواحي التاريخ الاجتماعي. فبعض قصائد الغزل الصينية أو اليونانية القديمة التي تتناول بعض المواضيع الأساسية البسيطة لا يمكن ربطها

بزمان أو مكان، إلا من ناحية لغتها. بل إن أورباخ نفسه يعترف - رغم نسبته المتطرفة - بإمكانية «بعض الفهم لما هو مشترك بين كل هذه الظواهر»، ويقر بأننا نستبعد النسبية حينما تكون مصالحن السياسية (أي الأخلاقية، والجهوية) في خطر. إن المنطق والأخلاق بل والإستطيقا (فيما أعتمد) تصرخ بصوت عال ضد التاريخية الشاملة التي لا بد من أن نؤكد على أنها يدعمها عند رجال مثل أورباخ مثال موروث عن الإنسانية ويسندها من الناحية المنهجية إطار فكري داخل في اللاوعي قوامه المعايير النحوية والأسلوبية وتلك المستمدة من تاريخ الأفكار. أما النسبية في صيغها المتطرفة، كما في كتاب جورج بواس دليل النقد، (٢٠) أو كتاب برنارد هيل أسس جديدة في الإستطيقا والنقد الفني (٢١)، أو كتاب وين شوميكير مبادئ النظرية النقدية (٢٢) فإنها تؤدي إلى تشويه الفنون وإلى شل النقد، والتخلي عن همتنا الأساسي، ألا وهو الحقيقة. والمخرج الوحيد هو الإطلاعية الملهذة المحددة المعالم، والاعتراف بأن «المطلق يكمن في النسبي رغم أنه ليس فيه بشكل نهائي كامل». لقد كانت هذه هي الصيغة التي جاء بها إرنست تروليج الذي عالج أكثر من أي مؤرخ آخر مشكلة التاريخية وخلص إلى نتيجة مفادها أنه لا بد من أن يحل محل التاريخية شيء آخر. (٢٣).

لا بد من أن نعود إلى مهمة تشييد نظرية أدبية، أو نظام من المبادئ أو نظرية قيم تستمد بعض أفكارها من نقد الأعمال الفنية ذاتها وتستمد بعضها الآخر من التاريخ الأدبي. إلا أن هذه الفروع الثلاثة مستقلة عن بعضها وستظل كذلك: فالتاريخ لا يستطيع أن يستوعب النظرية أو يحل محلها، والنظرية لا يمكنها أن تحل محلها باستيعاب التاريخ. لقد تكلم أندريه مالرو بشكل بليغ عن المتحف الخيالي الذي لا جدران له، والذي يقوم على معرفة وثيقة بالفنون التشكيلية في العالم كله. ولاشك أننا في مجال الأدب نواجه نفس المشكلة التي يواجهها الناقد الفني، أو على الأقل مشكلة شبيهة بها: فنحن نستطيع - بشكل أسهل - أن نقيم متحفا في مكتبة، ولكننا سنظل نواجه جدران اللغات وأشكالها التاريخية. ويستهدف الكثير من عملنا تحطيم هذه الجدران عن طريق الترجمة والدراسة الفلولوجية والتحقيق

والأدب المقارن، أو عن طريق التصور والتخيل في أبسط الأحوال. فما الأدب في نهاية المطاف - مثله مثل الفنون التشكيلية، مثل أصوات الصمت التي تحدث عنها مالرو - إلا جوقة أصوات تتحدث عبر العصور، وتؤكد تحدي الإنسان للزمان والقدر، وانتصاره على الزوال والنسيبة والتاريخ.



النظرية الأدبية، النقد الأدبي، التاريخ الأدبي

(١) رينيه ويليك وأوستن وارن، نظرية الأدب (نيويورك، ١٩٤٩).

Theory of Literature

(٢) استعملت الاصطلاح بمعناه الواسع هذا في كتابي تاريخ النقد الحديث

(نيوهيفن، ١٩٥٥). History of Modern Criticism

(٣) المجلة الألمانية الرومانية [أي اللاتينية الجديدة] الشهيرة — Germanisch

romaische Monatsschrift ١٨ (١٩٣٠)، ص ١ - ١٥. أعيد طبعها في

Kleine Schriften Zur الأدب والفكر في تاريخ

Literatur — and Geistesgeschichte (هايدلبرغ، ١٩٥٧)، ص ٩ -

٢٤.

(٤) برنستون، ١٩٥٧. Anatomy of Criticism

(٥) يبدو أن فراي في مراجعته الكريمة جدا للكتاب قد تمى لو أنني فصلت بينها.

انظر فصلية فرجنيا، ٣٢ (١٩٥٦)، ٣١٠ - ٣١٥.

Virginia Quarterly

(٦) كليانت بركس الإبن وروبرت بن وارن، فهم الشعر: مختارات لطلبة

الكليات (نيويورك، ١٩٣٨). C. Brooks, Jr. & R. P. Warren.

Understanding Poetry: an Anthology for College Students

(٧) «النقد الأدبي»، في مقالات المعهد الإنكليزي ١٩٤٦ (نيويورك، ١٩٤٧).

ص ١٢٧ - ١٥٨. English Institute Essays

(٨) الصور الشعرية الإليزابيثية والميتافيزيقية (شيكاغو، ١٩٤٧)، Rose-

mond Tuve, Elizabethan and Metaphysical Imagery قسراء

لجورج هربرت (شيكاغو، ١٩٥٢)، A Reading of George Herbert

صور وموضوعات في خمس قصائد للمتون (كيمبرج، ماساشوئيتس،

Images and Themes in Five Poems by Milton (١٩٥٧)

(٩) في كتاب وليام إمبسون، سبعة نماذج من الغموض (لندن، ١٩٣٠)،

ص ٢٨٦ وما بعدها. W. Empson, *Seven Types of Ambiguity*

(١٠) مجلة كينتن، ١٢ (١٩٥٠)، ٧٣٥ - ٧٣٨. Kenyon review

(١١) ن. م. ، ٢٠ (١٩٥٨)، ٥٥٤ - ٥٩١.

(١٢) كارلايل، الأعمال الكاملة، الطبعة المثوية (لندن، ١٨٩٨ - ١٨٩٩)

Works، مقالات، ج٣، ٥٤ - ٥٦ Essays الماضي والحاضر، ص ٤٦.

Past and Present

(١٣) دراسات رومانية [لاتينية حديثة]، ٦٢ (١٩٥٦) Romanische Fors-

chungen

(١٤) بيرن، ١٩٥٨. Literatursprache und Publikum in der lateinis-

chen Spatantike und im Mittelalter

(١٥) دراسات فلولوجية وأدبية على شرف ليو شيتزر، تحرير أ. غ. هاجر و

ك. ل. زلغ (بيرن، ١٩٥٨)، ص ٣١ - ٣٧.

Studia Philologica et letteraria in honorem L. Spitzer, ed. A. G.

Hatcher and K. L. Selig.

(١٦) يون، ١٩٢٩، الترجمة الإنكليزية، لندن، ١٩٣٦.

Ideologie und Utopie

(١٧) الحتمية التاريخية (أكسفورد، ١٩٥٤)، ص ٦١ - ٦١. Isaiah Berlin, *Histor-*

ical inevitability

(١٨) آرثرو. لفجوي، «المواقف الحاضرة والتاريخ الماضي»، المجلة الفلسفية،

٣٦ (١٩٣٩)، ٤٧٧ - ٤٨٩. Arthur O. Lovejoy, "Present

Standpoints and Past History," *Journal of Philosophy*

(١٩) جيفري باراكلاف: التاريخ في عالم متغير (نورمن، أوكلهوما، ١٩٥٦)،

ص ٢٢. Geoffrey Barraclough, *History in a Changing World*

(٢٠) بولتمور، ١٩٣٧ (غير عنوانه إلى يَفَسَسْ بلا أجنحة: مرجع للنقاد،

بولتمور، ١٩٥٠). George Boas, A Primer for Critics

Wingless Pegasus: A Handbook for Critics

(٢١) نيو هيفن، ١٩٤٣. Bernard Heyl, New Bearings in Esthetics

and Art Criticism

(٢٢) بيركلي، ١٩٥٢. Wayne Shumaker, Elements of Critical

Theory

(٢٣) «فن كتابة التاريخ» في موسوعة هيستنجز للدين والأخلاق، ٦ (إدنبرة،

١٩١٣)، ٧٢٢. Ernst Troeltsch, "Historiography"

Hastings' Encyclopaedia of Religion and Ethics



* يَفَسَسْ هو الحصان المجنح في الأساطير اليونانية الذي غالباً ما استعمل رمزاً
للمخيل - المترجم.

الفصل الثاني

مفهوم التطور في التاريخ الأدبي*

سيطر مفهوم التطور على التاريخ الأدبي قبل خمسين أو ستين سنة. أما اليوم فيبدو أن هذا المفهوم قد اختفى تماما تقريبا في الغرب على الأقل. وهناك توارخ للأدب والأنواع الأدبية تكتب هذه الأيام دون الإشارة إلى المشكلة، ودون إدراك لوجودها فيها يبدو^(١). ومحاولات ف. و. بيتسن لتتبع تاريخ الشعر الإنكليزي باعتباره مرآة تعكس التغيرات اللغوية أو الاجتماعية^(٢)، وبحوث جوزفين مايلز الإحصائية حول التغيرات التي طرأت على الكلمات الأساسية وعلى أنماط الجمل التي تمحّد «عصور الشعر الإنكليزي»^(٣) هي الاستثناءات الوحيدة التي وصلت إلى علمي. ولا يمكن تبين أسباب هذا الرفض العام لمفهوم التطور الأدبي هذه الأيام إلا من خلال استعراض سريع لتاريخ هذا المفهوم.

يعتبر كتاب البويطيقا لأرسطو أقدم الأمثلة. وفيه يقول لنا أرسطو إن أصل التراجيديا يعود إلى شعر الذّرأْمْب، ويعود أصل الكوميديا إلى الأغاني التي تدور حول الذكر وبعد ذلك يضيف أرسطو الجملة المصيرية التالية: «تطورت التراجيديا شيئا فشيئا منذ أقدم أشكالها عن طريق الإضافات التي بدا للكتاب أن يضيفوها. ثم توقفت التراجيديا عن التغير بعد أن مرّت بتحويلات كثيرة، وذلك حينما اكتمل نموها»^(٤). هذه الجملة تؤكد على التماثل بين تاريخ التراجيديا ودورة الحياة التي تمر بها الكائنات الحية لأول مرة: وصلت التراجيديا مرحلة النضج («اكتمل نموها»)، وبعد ذلك ما كان لها أن تنمو لأن الإنسان لا ينمو بعد سنّ الحادية والعشرين. وهذا يعني أن أرسطو ينظر إلى التطور (في كل كتاباته) باعتباره

* العنوان الرئيس لهذا الجزء: - (P. 37) The Concept of Evolution in Literary History

(53 من كتاب Concepts of Criticism للمؤلف .

«عملية غائية في الزمان تتجه نحو هدفٍ واحدٍ محدّدٍ سلفاً بشكل لا رجعة فيه» (٥).

لقد استخدمت نظرية أرسطو هذه استخداماً واسعاً في العصور التي تلت: فقد تتبّع دايونائسُس الهاليكارناسي تطور الخطابة اليونانية نحو المثال الأعلى الذي تجسّد في ديموستينس، وفعل كوتيليّان الشّيء نفسه في البلاغة الرومانية التي وصلت ذروتها في شيشرون (٦). كما أكّد فيليوس ياتركولوس، في فقرة ظلت متداولة في تاريخ النقد حتى زمن سانت بوف المتأخّر، على تذبذب العصور بين الازدهار والذبول، وعلى استحالة دوام الكمال، وختمية الاندثار (٧).

ثم عادت هذه الأفكار القديمة إلى الظهور في عصر النهضة وفي النقد النيوكلاسيكي، ورغم أننا نجد أصداء لها في كل مكان، إلّا أنني لا أعرف تطبيقاً منظماً لها على تاريخ الأدب قبل منتصف القرن الثامن عشر، حين شجّع نمو النظرات البيولوجية والاجتماعية (عند فيكو وبوفون وروسو) على نظر مماثل في حقل الأدب. فقد توسّع جون براون في محاولته لكتابه تاريخ عام للشعر (١٧٦٣) (٨) في شرح مشروعه التطوري، فافترض وجود وحدة بين الغناء والرقص والشعر لدى الشعوب البدائية، ووصف التاريخ اللاحق كله باعتباره عملية انفصال للفنون عن بعضها، وتحلّل كلّ فنٍّ إلى أنواع في عملية انقسام وتخصّص، عملية انحطاط ترتبط بفساد عام للعادات الأصيلة. وتحمل صيغة براون هذه في ثناياها، رغم ما يعيبها من توصية غير منطقية بالعودة إلى الوحدة الأصلية بين الفنون، بذور الفكرة التي ظهرت فيما بعد حول تطور الشعر من الداخل. لقد رسم براون «تاريخاً بلا أسماء»، قوامه الكتل اللونية الكبيرة، ينظر إليه من زاوية تشمل الشعر الشفوي لكل الشعوب.

نشر تاريخ براون المختصر هذا قبل كتاب فنكلمان تاريخ الفن في العصور القديمة (١٧٦٤) بسنة واحدة. وقد كان كتاب فنكلمان أول تاريخ لفن من الفنون استخدم الصيغة التطورية بالاستناد إلى ثروة كبيرة من المعرفة الوثيقة

بذلك الفن نفسه. فقد وصف فنكلمان، في إطار عام من مثال النمو والإضمحلال، أربع مراحل مرَّ بها فن النحت اليوناني: هي مرحلة الأسلوب العظيم الذي تميزت به فترة الشباب في أقدم المراحل، ومرحلة أسلوب النضج الذي تميزت به الفترة البيروكلية في ذروة اكتمالها، ومرحلة أسلوب الانحطاط الذي بدأ مع المقلِّدين، ومرحلة أسلوب النهاية المحزنة الذي رافق المانرية^٥ الهلنستية. وقد بلغ من إعجاب كلٍّ من هيردز وفريدرخ شليغل بفنكلمان أنهما طمحا في أن يصبح كلُّ منهما فنكلمان الأدب. فقد استخدم كل من هيردز في كتاباته الكثيرة عن تاريخ الأدب وفريدرخ شليغل في تواريجحه المجزأة للشعر اليوناني^(٦) المفهوم «العضوي» للتطور ببراعة واتساق. وافترضوا باستمرار وجود مبدأ هو مبدأ الاستمرارية، وأما بالحكمة القائلة إن الطبيعة لا تسير قفزا *natura non facit saltum* التي دعمتها في ألمانيا فلسفة لايبنتز دعماً لا حدود له. غير أن هيردز وشليغل وأتباعهما الكثيرين يتباينون في التفاصيل وفي اتجاهاتهم نحو المستقبل ونحو النتائج الضمنية التي ستبعتها الحتمية التي تتضمنها صيغتهم. فنحن نجد هيردز يقول إن الشعر لابد من أن ينحدر من قمم الأغاني البدائية، ولكنه يؤمن في نفس الوقت بأن الشعر، في ألمانيا على الأقل، يمكن إنقاذه من لعنة المدينة الكلاسيكية والعودة به إلى منبع قوته الأصلي لدى الأمة. أما فريدرخ شليغل فينظر إلى الشعر اليوناني باعتباره تمثيلاً كاملاً لكل الأنواع الأدبية في نظام تطورها الطبيعي. ويصف التطور على أساس أنه نمو، فانتشار، فازدهار، فاضمحلال، فتصلُّب، فناء، ويعتبر كل ذلك قدراً محتوماً. لكن هذه الدائرة المغلقة لم تكتمل إلا في اليونان - أما الشعر الحديث فهو «شعر عالمي تقدمي»، وهو شبكة مفتوحة، ولا حدود لإمكانات كماله. أما عند الأخوين غريم فالعملية عملية اضمحلال لا رجعة فيها: شهد الماضي السحيق مجد الشعر الطبيعي، وما الشعر الحديث المتفنن إلا أنقاضه البالية^(٧). هذه المفاهيم تشترك كلها بافتراض وجود

* المانرية: هي مجموعة الخصائص الفنية التي يتميز بها فنان معين، يكررها حتى يعرف بها، وتغدو متوقعة يسهل تقليدها والسخرية منها. [م].

تغير بطيء لا ينقطع على غرار ما يحدث في النمو الحيواني، وبافتراض وجود طبقة تحتية تطورية في أنماط الأدب الكبرى، وحتمية تكاد تلغي دور الفرد، وتطورية أدبية خالصة في مسيرة التاريخ العامة.

لكن هيغل جاء بمفهوم للتطور مغاير تماما، حلّت فيه الجدلية محل الاستمرارية، وأخذت التغيرات الثورية المفاجئة، والارتدادات إلى الأضداد، وعمليات الإلغاء والاستبقاء التي تجري في نفس الوقت تشكل ديناميكيات التاريخ. كذلك اختلفت «الروح الموضوعية» (التي يشكل الشعر مرحلة واحدة من مراحلها) عن الطبيعة اختلافا عميقا. وأسقط استعمال التشبيه البيولوجي تماما، وصار يُنظر إلى الشعر باعتباره يطور نفسه في عملية أخذ وعطاء دائمة مع المجتمع والتاريخ، ولكن بشكل يختلف تمام الاختلاف عما يجري في الطبيعة، وهو ما لا بد من أن يميز نتائج الروح عما عداها. لكن هيغل لا يستخدم هذه الطريقة في كتابه محاضرات في الإستطيقا بشكل متسق، إذ أنه يسلم بالكثير من مقولات أصحاب النظرة «العضوية» القديمة التي وجدها في كتابات الأخوين شليغل. ورغم أنه تتبع صيغة معقدة من الشواييث من ملحمة، فغنائية، فتركيب في التراجيديا، ومن الفن الرمزي إلى الكلاسيكي إلى الرومانسي، فإن المجازرات نفل كتابا في البويطيقا والإستطيقا ولا تمضم التاريخ بنجاح كما تستوجب نظريته. وقد حاول أتباع هيغل أن يطبقوا صيغته على التاريخ الأدبي، لكن أكثرهم لم ينجحوا في إظهار بطلان طريقتة، وذلك حينها حشروا تعقيدات الواقع في المقولات الهيغلية(١١).

لكن الحياة عادت فدبت في مذهب التطور مع ظهور دارون وسنسر. وقد أشار سنسر نفسه كيف يمكن تصور تطور الأدب وفقا لقانون التقدم من البسيط إلى المعقد(١٢). وصارت أفكار التطورية الجديدة تطبق بشغف على تاريخ الأدب في أقطار عديدة. غير أن من الصعب تحديد الأولويات بدقة وتمييز الأفكار الدارونية والسبنسرية الجديدة عن تلك التي كانت بمثابة العودة إلى التطورية «العضوية» أو الهيغلية. ولسوف يحتاج تحديد نصيب كل من هذه المفاهيم الثلاثة

إلى استقصاء مفصل لحالة كل كاتب في هذا المجال . ولربما كان من المستحيل في ألمانيا على سبيل المثال، حيث كان التراث الرومانسي قوياً جداً، أن نفصل الخيوط المختلفة في كتابات هـ. شتاينثال وم. لازارس عن علم النفس الأنثروبولوجي وفي كتابات فلهلم دلتاي وفلهلم شيرر (١٣) عن تاريخ الأدب الألماني وفنّ الشعر. ولا ينبغي أن يطلق على التطورية اصطلاح الدارونية إلا إذا كان المقصود التفسير الميكانيكي لعملية التطور (وهو ما أسهم به دارون بشكل خاص) وإلا إذا استخدمت أفكاراً مثل «بقاء الأصلح» و«الانتخاب الطبيعي»، و«تحول النوع».

طبّق جون أدنغتن سيمندر في إنكلترا التشبيه البيولوجي على تاريخ الدراما الإليزابيثية (١٨٨٤) بصراحة لا ترحم. وقال إن الدراما الإليزابيثية خطّ واضح المعالم قوامه الولادة، فالتوسع، فالازدهار، فالذبول. ووصف هذا التطور باعتباره تفتحاً لعناصر جنينية لا يمكن إضافة شيء لها، تسير مسيرتها بحتمية حديدية إلى فترة الذبول المحتومة. وقد أنكر المبادرة الفردية إنكاراً تاماً، فالعبقريّة - في نظره - غير قادرة على تغيير تتابع المراحل. كذلك تحتفي خصوصية دورات التطور المختلفة عنده: فالفن الإيطالي مرّ بنفس المراحل التي مرّت بها الدراما الإليزابيثية. وصار التاريخ الأدبي عبارة عن مجموعة حالات تزودنا بوثائق لتوضيح قانون علمي عام. لكن سمنذر تخلص عند التطبيق، من بعض التصلب الذي تمليه عليه صيغته التطورية وذلك بسبب ما كان يتصف به داخلها من نزعة إستطبيقية وبواسطة مفهوم «التضريب» الذي يسمح بمحو بعض معالم الأنماط التي لولا ذلك لظهرت مستقلة تمام الاستقلال عن بعضها البعض (١٤).

كذلك طبق رتشارد غرين مولتن الأفكار التطورية بعد سيمندر في كتابه شيكسبير كفنان درامي (١٨٨٥) وكرر إيمانه بها حتى في سنة ١٩١٥ في كتابه الدراسة الحديثة للأدب. ولا يكاد يخلو كتاب إنكليزي أو أمريكي تناول الأدب الشفوي في تلك العقود من الأفكار الدارونية. فقد تناول النيوزيلندي هـ.م. بيزنت الأدب المقارن (١٨٨٦) باعتباره تطوراً سبسيرياً من الحياة الجماعية إلى الحياة

الفردية. ويشكل كتاب ف. غمير بدايات الشعر (١٩٠١) وكتاب أ. س. مكنزي تطور الأدب (١٩١١) مثالين مما كتبه الأمريكيون.

أما في فرنسا فقد كان الناقدان الرئيسان في تلك الفترة تين وبرونتيير مشغولين بمشكلة التطور. لكن من الخطأ اعتبار تين وصفيًا طبيعيًا. فقد ظل مفهومه للتطور هيغليًا رغم استعارته اصطلاحات كثيرة من علمي الفلسفة والحياة. وقد عارض أفكار كونت وسبنسر معارضة لا جدال فيها^(١٥). بينما تعلم من هيغل، الذي كان قد قرأه في عهد التلمذة، «أن ينظر إلى الحقب التاريخية كالحظات، وأن يبحث عن العلل الداخلية، وعن التغير الداخلي، وعن سيورة الأشياء التي لا تتوقف»^(١٦). غير أن تين لا يفكر في التطور باعتباره تطوراً أدبياً منفصلاً أبداً، لأن الأدب عنده جزء من مسيرة التاريخ العامة التي ينظر إليها كوحدة منظمة. ذلك أن الأدب يعتمد على المجتمع، ويمثله. كذلك يعتمد الأدب على «اللحظة»، لكن «اللحظة» عند تين تعني في العادة «روح العصر». ولم ينظر تين للحظة باعتبارها موقف الكاتب في مسيرة التطور الأدبي وحسب إلا مرة واحدة في كل كتاباته، قارن فيها بين التراجيديا الفرنسية وعهد كورني وعهد فولتير، وبين المسرح اليوناني في عهد إسخيلوس وعهد يوريبديدس، وبين الشعر اللاتيني وعهد لوكريشيوس وعهد كلوديان، من أجل أن يمثل على الاختلاف بين السابقين واللاحقين^(١٧).

أما فردناند برونتيير فقد وجد نقطة البدء في هذه القطعة نفسها من كتابات تين. وأصبحت «اللحظة» عنده أهم من «البيئة» و«الجنس». وكان إيمانه بمثال التاريخ الداخلي للأدب الذي «يضم في ثناياه المبدأ الكافي لتطوره»^(١٨) لا يتزعزع. وكل ما يجب التدليل عليه هو السببية الداخلية. «ففي بحثنا في المؤثرات الفعالة في تاريخ الأدب نجد أن تأثير الأعمال الأدبية على غيرها من الأعمال الأدبية هو الأكبر»^(١٩). وهذا التأثير مزدوج، إيجابي وسلبى، إذ أننا نقف ونرفض، ذلك أن الأدب يسير بالفعل ورد الفعل، بالتقليد والتمرد. والجدّة أو الأصالة هي المعيار الذي يغير اتجاه التطور، والتاريخ الأدبي هو الطريقة التي تحدد

نقاط التغير، ولو توقف برونيتير هنا لأمكن تصنيفه من بين أتباع تين أو هيغل. ولكنه حاول أيضا أن ينقل بعض المفاهيم البيولوجية الصرفة من الدارونية إلى الأدب. فاعتقد بأن الأنواع الأدبية لها وجود في الواقع كوجود الأنواع البيولوجية. وكان يقارن باستمرار بين تاريخ الأنواع الأدبية وتاريخ الكائنات البشرية. وقال إن التراجيديا الفرنسية ولدت مع جوديل، ونضجت مع كورني، وشاخت مع فولتير، ثم ماتت قبل هوغو. ولم يكن قادرا على إدراك فساد التشبيه في كل نقطة من نقاطه، وأن التراجيديا الفرنسية لم تولد مع جوديل بل لم تكتب قبله، وأنها لم تمت إلا بمعنى أنه لم تكتب تراجيديا «مهمة»، حسب تعريف برونيتير، بعد لومرسييه، تقف مسرحية «فيدر» لرامسين، حسب مخطط برونيتير، في بداية انحطاط التراجيديا، ولكن هذه المسرحية تبدو لنا مسرحية تفيض بالشباب والحيوية إذا ما قارناها بتراجيديا عصر النهضة الجامدة التي تمثل، وفقا للمخطط، «شباب» التراجيديا الفرنسية. لا بل إن برونيتير استخدم في تواريفه للأنواع الأدبية تشبيه الصراع من أجل البقاء لكي يصف تنازع الأنواع هذه، وقال إن بعض الأنواع تحول إلى أنواع أخرى. فالخطابة الوعظية الفرنسية التي نجدها في القرنين السابع عشر والثامن عشر تحولت إلى القصائد الغنائية التي أنتجت الحركة الرومانسية. غير أن التشبيه لا يصمد أمام الفحص المدقق: فأقصى ما يمكن أن نقوله هو إن الخطب الوعظية تعبر عن نفس المشاعر (زوال الأشياء البشرية مثلا) أو أنها تقوم بنفس الوظائف الاجتماعية (التعبير عن إحساننا بملهو وراء الطبيعة في حياتنا). لكن لن يصدق أحد أن أيا من الأنواع الأدبية قد تحول إلى سواءه. ولن يرضى أحد عن محاولة برونيتير مقارنة دور العبقري في الأدب في تأثيرها المجذّب، بدور «الصدقة» الدارونية، أي التغير الميكانيكي لصفات الشخصية (٢٠).

دفع أتباع برونيتير نزعتة التخيلية إلى حدود غير معقولة. فقد أعلن لويس ميغرون في كتابه الرواية التاريخية (١٨٩٨) أن كتابا بعينه وهو كتاب مرميه تاريخ شارل التاسع (١٨٢٩) يشكل نقطة القمة في الرواية التاريخية الفرنسية، وأن

الكتب التي سبقته (مثل كتاب فيني الخامس من آذار [١٨٢٦]) تشكل درجات الصعود، بينما تشكل الكتب التي تلتها (مثل كتاب هوغو كاتدرائية نوتردام في باريس [١٨٣١]) مرحلة الانحطاط البطيء. وهكذا غدا التسلسل الزمني سيد الموقف، وصار اصطناً صيغة من التدرج الصاعد الهابط مهما كان الثمن أمراً لا بد منه.

فشلت المحاولات التي جرت فيها بعد لتحديث مفهوم التطور الأدبي وتعديله. فقد أعجب جون ماثيوز مانلي بنظرية الطفرة التي جاء بها دي فريز وحاول تطبيقها على التاريخ الأدبي، وخاصة على تاريخ الدراما في العصر الوسيط (٢١). ولكن تبين أن الطفرة عنده ما هي إلا دخول مبادئ جديدة تؤدي فجأة إلى تبلور أنماط جديدة. أما التطور باعتباره عملية بطيئة مستمرة فقد حل محله مبدأ الخلق الخاص، وهو المبدأ الذي لا يخضع لأي قانون.

لم يكن مذهب التطور، خاصة في شكله الذي اتخذته عند برونيتير مقنعاً. وقد واجه الكثير من النقد والرفض، باسم العبقرية والتقويم الانطباعي في بعض نواحيه. لكن ردة الفعل في أوائل القرن العشرين كانت ذات جذور أعمق، وأثارت قضايا جديدة، خاصة وأنها استمدت عوناً كبيراً من قبل الفلسفتين الجديديتين اللتين جاء بهما كل من برغسون وكروتش. فقد رفض مفهوم التطور الخلاق، وفعل الدييومة الحدسي عند برغسون كل ما تتضمنه فكرة التتابع الزمني. ولم يكن اختتام برغسون لكتابه التطور الخلاق (١٩٠٧) بهجوم على سبنسر من قبيل المصادفة. أما هجوم كروتش على مفهوم النوع الأدبي بالذات فكان مقنعاً من جميع النواحي تقريباً. وقد قوضت أفكاره المتعلقة بتفرد كل عمل أدبي عما سواه، ورفضه الوسائل والطرق والأساليب الفنية حتى باعتبارها مواضيع للتاريخ، أساس التطورية برمتها في نظر الكثيرين. وهاهي نبوءة كروتش بأن يصبح التاريخ الأدبي برمته عبارة عن مقالات وبحوث متخصصة (أو مراجع وملخصات للمعلومات) تتحقق (٢٢).

لقد عادت النظرة اللاتاريخية في النقد إلى تأكيد نفسها في العالم الغربي كله في

نفس الوقت تقريبا . وكانت تلك النظرة في جانب منها بمثابة رد الفعل ضد النسبية النقدية ، وضد فوضى القيم التي أدت إليها تاريخية القرن التاسع عشر، مثلما كانت في الجانب الآخر تعبيرا عن إيمان جديد بنظام تصاعدي hierarchy من القيم المطلقة، أو إحياء للكلاسيكية . وقد صاغ ت . س . إليوت إحساسه بتزامن الآداب كلها صياغة لا تنسى حين عبر عن شعور الشاعر بأن «كل آداب أوروبا منذ هوميروس ، ومن ضمنها أدب موطنه هو، ذات وجود متزامن ، وتشكل نظاما متزامنا» (٢٣) . وما هذا الإحساس بلازمنية الأدب (وهو ما يدعوه إليوت - بشكل يثير الاستغراب - الإحساس التاريخي) إلا اسم آخر للكلاسيكية والتراث .

لقد تبع معظم النقاد الإنكليز والأمريكيين وجهة نظر إليوت ولربما اعترفوا بين الحين والحين بالفائدة المستمدة من التاريخ الأدبي ، ومن التاريخ بشكل عام (٢٤) ، لكنهم تجاهلوا ، على وجه العموم ، مشكلة التاريخ الأدبي والتطور .

أما في روسيا فإن القصة مختلفة تمام الاختلاف . فقد عبرت المحاولات الكبرى التي قام بها ألكساندر فيسيلوفسكي لكتابة بوطيقا تاريخية عالمية المدى أبغى تعبير عن التطورية السبنسرية . كان فيسيلوفسكي تلميذا من تلاميذ شتاينثال سنة ١٨٦٢ في برلين . واستمد أفكاره التطورية أيضا من مصادر أخرى عديدة ، بما فيها كتابات الإثنوغرافيين الإنكليز . وقد تتبع تاريخ الوسائل والموضوعات والأنواع الشعرية كما تمثلت في أدب العصر الوسيط والأدب الشفوي كله بشكل أكثر تحديدا يقوم على معرفة أوسع بالآداب واللغات مما نجده عند أي شخص آخر في الغرب . إلا أن الفرضيات النظرية التي يستند عليها فيسيلوفسكي تتصف بالزمت الشديد . وهو يفصل بين المحتوى والمضمون فصلا حاداً . ويفترض أن اللغة الشعرية أمر وهب منذ أقدم العصور ، وأنها لا تتغير إلا بتأثير التغيرات الاجتماعية والفكرية . وقد تتبع فيسيلوفسكي عملية التجزؤ التي حاقت بتوفيقية الشعر الشفوي الأصلي ، وظل يبحث عن بقايا الاعتقاد بحوية المادة وعن الأساطير والطقوس ، أو العادات الموجودة في اللغة الشعرية التقليدية . وكان من رأيه أن

مَلَكة الخلق الشعرية ظهرت في العصور السابقة للتاريخ عندما خلق الإنسان اللغة. وانحصر دور الفرد بعد ذلك في تحرير لغة الشعر الموروثة من أجل التعبير عن المضمون الجديد الذي جاء به عصره. وقد قام فيسولوفسكي من ناحية يبحث وراثي عن أصول الشعر الحقيقية في القدم، ودرس من الناحية الأخرى «الأدب المقارن»، وهجرة الوسائل والموضوعات الشعرية وإشعاعاتها. أما نواقصه فهي نواقص عصره: لقد عبَدَ الحقائق والعلم إلى درجة لم تعد معها القيم الإستطيقية ذات شأن عنده، ونظر إلى العمل الفني نظرة مفرطة في تجزئتها، مقسماً إياها إلى شكل ومضمون وموضوعات وحبكات ومجازات وبحور (٢٥).

تمتع فيسولوفسكي بجدارة مكانة أكاديمية مرموقة، وبذا فرض مشكلة التطور الأدبي على الشكليين الروس، فشاركه هؤلاء في التركيز على العمل الأدبي، وفي اهتمامه بالوسائل الشكلية، وبحورفولوجية الأغاط الأدبية. غير أنهم رفضوا فكرته عن التطور إذ أنهم ترعرعوا في جوٍّ ثوري رفض الماضي رفضاً جذرياً، حتى في مجال الفنون. ورأوا في الشعراء المستقبلين حلفاء لهم. وكان الفن قد فُقد في النقد الماركسي المعاصر لهم كل استقلاليته وانحصر همه في العكس السلبي للتغير الاجتماعي والاقتصادي. غير أن الشكليين رفضوا هذا، وتقبلوا الصيغة الهيغلية للتطور، وما تؤمن به من مبدأ أساسي يتعلق بالتغير الجدلي الذاتي الذي يمر به القديم في تحوله إلى الجديد فالعودة إلى القديم. وفسروا هذا المبدأ في مجال الأدب باعتباره إيهاكاً للتقاليد الشعرية أو تجزئتها، وتحقيقاً لتلك التقاليد من قبل مدرسة جديدة تستعمل طرقاً مضادة جديدة تمام الجدة. وهكذا صار التجديد معيار القيمة الوحيد (٢٦).

انتقلت أفكار الشكليين إلى تشكوسلوفاكيا بواسطة رومان ياكُسنُ بالدرجة الأولى. وطُبِّقَتْ أكثر ما طبقت على مشكلة التطور الأدبي من قِبل يان موكارشوفسكي الذي أعاد صياغة النظرية مع إدراك عميق للقضايا الإستطيقية والنقدية. وقد كان هدفه تقويم العمل الفني المفرد بالنسبة إلى ديناميات التطور. «فالعَمَلُ الفني يبدو لنا كقيمة إيجابية عندما يعيد تشكيل بنية الحقبة السابقة،

ويبدو لنا كقيمة سلبية عندما يتبنى تلك البنية دون أن يغيرها» (٢٧). ويجد موكارشوفسكي فصل التاريخ الأدبي عن النقد لأن التقويم الإستطقي الصرف ينتمي إلى النقد لا إلى التاريخ الأدبي. وهو يعتقد أن النقد ينظر إلى العمل الفني بالضرورة باعتباره بُنيةً ثابتة متحركة، باعتباره تشكيلا متوازنا أَفْصَحَ عنه بوضوح، بينما لا بد من أن يرى التاريخ البُنيةَ الشعرية في حركة دائمة، باعتباره تغييرا مستمرا لترتيب العناصر التي يتشكل منها وتحويرا في علاقاتها. وليس في التاريخ إلا معيار، واحد يثير الاهتمام، ألا وهو درجة الجدة.

إلا أن موكارشوفسكي (كغيره من الشكليين) لا يستطيع الإجابة على سؤال جوهرى حول اتجاه التغير: فإذا كان التغير مجرد تبديل، مجرد فعل، فإنه سيكون تذبذبا أبديا حول نفس المحور. ولكن هل يمضي التطور في الواقع في الاتجاه المعاكس؟ هل تعتبر القصيدة الغنائية نقيض الملحمة، كما قال هيجل؟ وهل يعتبر الشعر المنشور نقيض شعر المقاطع؟ وهل يعتبر المجاز المرسل نقيض الكِتَابَةِ؟ إننا لا نستطيع، باستخدام معيار موكارشوفسكي الوحيد، أن نقول شيئا عن نقطة البداية في سلسلة ما، اللهم إلا أنها جديدة كل الجدة. ولذا يطلب منا أن نعتبر المجددين أعظم من الكتاب العظام، أن نفضل مارلو على شكسبير، ووايت على سبنسر، وكلويشتوك على غوته، ويتوقع أن ننسى أن الجدة ليست بالضرورة قِيَمَة أو جوهرية، وأن من الممكن أن نحصل على هراء أصيل! كذلك يطلب منا أن ننسى أن مادة التاريخ الأدبي نفسها لا بد من أن تُختار بحسب القيم، وأن البُنى تتضمن القيم، وأن تطور البُنى يعني تطور القيم أيضا. إن التاريخ لا ينفصل عن النقد كما حاول موكارشوفسكي أن يفعل. ولذا فلا غرابة في أن موكارشوفسكي هَجَرَ النظرية الشكلية مؤخرا واعتنق الماركسية - مع أن ذلك كان، بطبيعة الحال، على حساب نظريته الأصلية المتعلقة بطبيعة الفن واستقلاله.

لكن ما يدعو للاستغراب هو أنه لا موكارشوفسكي ولا غيره من الشكليين أعطوا آخر جهدٍ مشتركٍ بين يوري تينايوف ورومان ياكسن، وهو بحثهما المعنون مسائل في دراسة الأدب واللغة (١٩٢٧) ما يستحقه من الاهتمام. فقد أعاد

المؤلفان في ذلك البحث صياغة مشكلة التطور الكامن، مع تغيير مهم. فهما يقولان في أهم مقاطع البحث إنه:

«تبين أن فكرة وجود نظام متزامن وَهْمٌ من الأوهام لأن كل نظام متزامن له ماضيه ومستقبله كجزأين لا يتجزآن من النظام. (فاصطناع الأساليب البالية حقيقةً أسلوبية: قد نشعر أن الخلفية الأدبية واللغوية ما هي إلا أسلوب بالٍ عفا عليه الزمن، لكننا من الناحية الثانية قد ننظر إلى الاتجاهات التجديدية في اللغة والأدب باعتبارها تجديدات في النظام)».

إن مفهوم النظام الأدبي المتزامن لا يتفق ومفهوم الحقبة الزمنية كما نفهمها عادة، لأن ذلك النظام لا يضم مجرد أعمال أدبية متقاربة في الزمن، بل يضم أعمالاً جيء بها من آداب أجنبية ومن حقب أقدم. ولذا فإن ثَبَّتْ عشوائياً بالأعمال الموجودة معا لا يكفي. بل لا بد من سُلْسَلَةِ الأعمال الأدبية في أي عصرٍ من العصور سُلْسَلَةٌ هَرَمِيَّةٌ تصاعدية» (٢٨).

وعلى الرغم من أن هذه الصياغة مفرطة في التركيز، وربما اتصفت بالغموض، إلا أن هذه القطعة تضم نقداً أساسياً للتطور الأدبية وتشير إلى الحلول الصحيحة: أي إلى حرية الناقد (وحرية الشاعر) في أن يختار ما يشاء من الماضي وإلى ضرورة تعدد معايير القيم عند الناقد (الذي قد يكون هو الشاعر أيضاً).

لا مفر من تشبيه الأدب بالذهن الإنساني: فانا لا أعيش في الحاضر فقط، مُبْدِئاً ردود الفعل تجاه الماضي المباشر (كما يفترض التطوريون) بل في ثلاثة أزمنة معا: في الماضي من خلال الذاكرة، وفي الحاضر، وفي المستقبل من خلال التوقعات والخطط والآمال. وقد أصل في أي لحظة إلى الماضي البعيد، أو إلى أبعد لحظة في تاريخ الإنسانية. إن هناك إمكانيةً دائمةً للزمن في تطور الإنسان العقلي، وهذا الزمن يشكل بنية تتحقق في أي لحظة. وليس صحيحاً أن الفنان

يتطور بالضرورة باتجاه هدفٍ مستقبلي مُفرد، إذ يمكنه العودة إلى شيءٍ تصوّره قبل عشرين أو ثلاثين أو خمسين سنة. ويمكنه البدء بسلوكٍ طريقٍ مختلفة تماماً. وبحته في ثانيا الماضي عن أمثلة أو حوافز، خارج بلده وداخله، في الفن وفي الحياة، في فنٍّ آخر أو في فكرٍ آخر يمثل قراراً حراً، واختياراً لقيمٍ تُشكّل نظامَ القيم الخاص به الذي لا بد من أن ينعكس في نظام القيم الذي تتضمنه أعماله الفنية. ولسوف يؤثر ذلك في نهاية المطاف في نظام القيم الذي يسود في حقبة من الحقب، وهذا ما يجب على الناقد أن يتبينه ويفسره.

إن التطورية الدارونية أو السبنسرية نظرية فاسدة في حال تطبيقها على الأدب لأن الأدب لا يضم أنواعاً ثابتةً شبيهةً بالأنواع البيولوجية التي تشكل الطبقات التحتية للتطور. وليس هناك نمو وانقراض حتميين، ولا تحول من نوع إلى نوع، ولا صراع حقيقي من أجل البقاء بين الأنواع. والتطورية الميغلية على حق في إنكارها لمبدأ التدرج، وفي اعترافها بدور الصراع والتمرد في الفن، وفي إدراكها لعلاقة الفن بالمجتمع باعتبارها علاقة أخذ ورد جدلية، ولكنها على خطأ في حتميتها الجامدة، وفي ميلها إلى حصر الأمور في ثلوثات. كذلك تخطئ الصيغة الشكلية للتطورية الميغلية في محاولتها للتوصل إلى القيمة بطريقة ليس للقيمة فيها من مكان. وما نحتاج إليه (وهذا ما تشير إليه ضمناً القطعة التي اقتبسناها من تنيانوف وياكوبسن) هو مفهوم عصري للزمن لا يتخذ من الزمن العشري الذي استخدمه التقويم الزمني وعلم الفيزياء مثلاً، بل يقوم على تفسير الترتيب السبيبي في التجربة والذاكرة. فالعمل الفني ليس مجرد حلقة في سلسلة، بل قد يقيم علاقة مع أي شيء في الماضي. وليس هو مجرد بنيان يحلل تحليلاً وصفيّاً كما يفترض الشكليون الروس والتشكيكيون. بل هو كلٌ من قيمٍ لا تخضع للبنيان ولكن تشكّل ماهيته. وكل المحاولات التي تسمى إلى إفراغ الأدب من القيم فشلت وستفشل لأن القيمة هي جوهر الأدب.

كذلك يستحيل أن يقوم علم للأدب بفصل الدراسة الأدبية عن النقد (أي عن التقويم). وقد أدرك تين بعد أن حاول في البداية أن يطرد القيمة من حقل

النقد، أنه كان مخطئاً فعبّر عن ندمه على تلك المحاولة في كتابه فلسفة الفن (٢٩) الذي حاول فيه أن يقيم نظاماً مزدوجاً من القيمة الاجتماعية والإستيطيقية. وقد فشل ر. ج. مولتن عندما دافع عما سماه «بالنقد الاستقرائي» مثلما فشل إميل إنكان عندما تصوّر أن بإمكانه أن يقيم نقداً علمياً خالصاً على أساس دراسة سيكولوجية الكاتب وسيوسولوجية القراء (٣٠). كذلك فشل أ. أ. رنشاردز عندما حاول أن يجعل من الشعر مجرد دواء مهدىء للأعصاب لأنه عجز عن وصف ما دعاه بتنظيم الخواطر الذي يحققه الشعر في رأيه وصفاً واضحاً، وعجز عن ربط هذه الحالة الذهنية الغامضة بأي عمل أدبي محدد. وفشل الشكليون الروس عندما حاولوا حصر القيم في قيمة واحدة هي الجودة.

غير أن إنكار إمكانية قيام «علم» النقد لا يغني تفضيل النظرة الذاتية الخالصة، والدعوة إلى «الاستمتاع» والآراء المتعسفة. إذ لا بد من أن يصبح البحث الأدبي كيانه منظماً من المعرفة، ويبحث في البنى والمعايير والوظائف التي تضم القيم وتكون هي القيم. إن النقد لا يمكن استبعاده من تاريخ الأدب. ولا بد من أن تعالج مشكلة التاريخ الأدبي الداخلي، وهي المشكلة الأساسية في التطور، من جديد، مع إدراك أن الزمن ليس مجرد تسلسل منتظم للأحداث. وأن القيمة لا تمكن في الجودة وحدها. ولا شك في أن المشكلة بالغة التعقيد لأية الماضى كله يمكن أن يدخل في الصورة مثلما تدخل كل القيم. علينا أن نترك الحلول السهلة وأن نواجه الواقع بكل كثافته وتنوعه (٣١).



مفهوم التطور في التاريخ الأدبي

(١) انظر على سبيل المثال كتاب السير هربرت غريرسن و.ج. سي. سميث، تاريخ نقدي للشعر الإنكليزي (نيويورك، ١٩٤٦)، Sir Herbert Grierson and J. C. Smith *A Critical History of English Poetry* وكتاب تاريخ إنكلترا الأدبي تحرير ألبرت سي. بو (نيويورك، ١٩٤٨) *A Literary History of England*, ed. Albert C. Baugh وكتاب تاريخ الولايات المتحدة الأدبي، تحرير ر. سبلر وآخرين *A Literary History of the United States*, ed. R. Spiller et al (نيويورك، ١٩٤٩).

وكتاب ديفيد ديتشر، تاريخ نقدي للأدب الإنكليزي (جزءان، نيويورك، ١٩٦٠) *A Critical History of English Literature* - David Daiches وقد راجعت هذه الكتب في المجلة الغربية، ١٢ (١٩٤٧)، ٥٢ - *Western Review*، ٥٤، والفيلولوجيا الحديثة، ٤٧ (١٩٤٩)، ٣٩ - *Modern Philology*، ٤٥، ومجلة كنين، ١١ (١٩٤٩)، ٥٠٠ - ٥٠٦، *Kenyon Review*، ومجلة يسل، ٥٠ (١٩٦١)، ٤١٦ - ٤٢٠ *Yale Review* على التوالي.

(٢) انظر الشعر الإنكليزي واللغة الإنكليزية (أكسفورد، ١٩٣٤)، F. W. Bateson، *English Poetry and the English Language* والشعر الإنكليزي: مقدمة نقدية (لندن، ١٩٥٠)، *English Poetry: A Critical Introduction*.

(٣) مفردات الشعر (بيركلي، ١٩٤٦)، Josephine Miles، *The Vocabulary of Poetry* استمرارية اللغة الشعرية (بيركلي، ١٩٥١)، *The Continuity of Poetic Language* «وحق في تاريخ الشعر الإنكليزي».

«Eras in English Poetry» منشورات الجمعية الحديثة للغة ، ٧٠
PMLA (Publications of the Modern ٨٧٥-٨٥٣ ، (١٩٥٥)
. Language Association)

(٤) ترجمة ألن غلبيرت، عن كتابه النقد الأدبي: من أفلاطون إلى درايدن
Allan Gilbert, *Literary Criticism*: ص ٧٤. (١٩٤٠)،
. Plato to Dryden

(٥) مقتبسة من بحث نورثرث المشار إليه في الحاشية رقم ٣١.
(٦) انظر ج. و. هـ. أتكنتز، النقد الأدبي في العصور القديمة، ٢ (كيمبرج،
J. W. H. Atkins, *Literary Criticism in* ٢٨١ ، ١٢٣ (١٩٣٤)
. Antiquity

(٧) انظر ج. كامريبيك، الإين «إرث فيليوس باتركيولوس». "J. Kamerbeek
Legatum Velleianum" في *Levende Talen*. رقم ١٧٧ (كانون
الأول، ١٩٥٤)، ص ٤٧٦ - ٤٩٠. وقد اقتبس سانت بيغ هذه القطعة في
أحاديث الإثنين الجديدة، ٩ (كانون الثاني، ١٨٦٥)، ٢٩٠. *Nouveaux*
. Lundis

(٨) بحث في نشأة الموسيقى والشعر ووحدتها وقوتها وتقدمها وانفصالها وما
حلَّ بها من فساد (لندن، ١٧٦٣). *A Dissertation on the Rise, Un-*
ion, and Power, the Progressions, Separations, and Corrup-
tions of Poetry and Music هناك تفصيل أكثر عن بروان وغيره من
معاصريه في كتابي نشأة التاريخ الأدبي الإنكليزي (جابل هيل، ١٩٤١)
. *The Rise of English Literay History*

(٩) في كتاب اليونان والرومان (١٧٩٧)، *Griechen and Romer* الذي
يضم بحثاً مطوّلاً بعنوان «حول دراسة الشعر اليوناني» "Uber das Stu-
dium der Griechischen Poesie" وكتب في ١٧٩٤ - ١٧٩٥، وكتاب

تاريخ الشعر اليوناني والروماني (١٧٩٨) *Geschichte der Poesie der Griechen und Romer* الذي يتوقف قبل معالجة المأساة اليونانية .

(١٠) هناك معالجة أكثر تفصيلاً في كتابي تاريخ النقد الحديث (نيوهيفن، ١٩٥٥)، ج ١ / ١٨٩ وما بعدها، ٧/٢ وما بعدها، ٢٢، ٢٨٤ وما بعدها .

(١١) انظر على سبيل المثال كتاب كارل روزنكرانتس، المرجع في التاريخ الألماني للشعر (ثلاثة أجزاء، هالة، ١٨٣٢)، *Karl Rosenkrantz, Hand-buch einer allgemeinen Geschichte der Poesie* والكتابات التي تلت وكتبها بعد ذلك بوقتٍ طويل هيغيا سنيت لويس (دنس سندر وو. ت. هارس دن دانتي وشكسبير وغوته ..

(١٢) «التقدم : قانونه وعقله» *Progress : its Law and Cause* (١٨٥٧)، في أمثلة على التقدم العام (نيويورك، ١٨٨٠)، ص ٢٤-٣٠، *Illustrations of Universal Progress* والمبادئ الأولى (١٨٦٢) (نيويورك، ١٨٩١)، ص ٣٥٤-٣٥٨ . *First Principles* .

(١٣) انظر إرخ روتاكر، مقدمة في الفنون (ط٢، توبنغن، ١٩٣٠)، هامش ٨٠، وص ٢١٥ حيث توجد تعليقات على شتاينثال ولازارس وفلهلم شير ودلتاي . *Steinthal, Lazarus, Wilhelm Schere, Dilthey* .

(١٤) يقول سيمُنْدَرْ في مقدمته لكتاب سابقو شكسبير في المسرح الإنكليزي (لندن، ١٨٨٤) إنه أنهى معظم الكتاب ما بين سنة ١٨٦٢ وسنة ١٨٦٥ . *Symonds, Shakespear's Predecessors in the English Drama* وتحتوي مقالة «حول تطبيق المبادئ التطورية على الفن والأدب» "On the Application of Evolutionary Principles to Art and Literature" التي نشرها في مقالات تأملية موحية (لندن، ١٨٩٠) ١/٤٢-٨٣ *Essays Speculative and Suggestive* على دفاع نظري عن منهجه .

(١٥) حول تين وكونت انظر، إضافة الى مقالته التي نشرها في مجلة المناظرات (٦ تموز ١٨٦٤) *Journal des debats* والتي أعاد نشرها ق. جيرو في مقالة عن تين (ط٦، باريس، ١٩١٢)، ص ٢٣٢، *V. Giraud, Essai sur Taine* كتاب د. د. روسكا تأثير هيجل على تين (باريس، ١٩٢٨)، هامش ٢٦٢، *D. D. Rosca, L'Influence de Hegel sur Taine* وبالنسبة لسبنسر انظر مقالات أخيرة في النقد والتاريخ (ط٣، ١٩٠٣)، ص ١٩٨ - ٢٠٢. *Derniers Essais de critique et de l'histoire* هناك معالجة أكثر تفصيلا في مقالتي "نظرية إبسولت تين الأدبية ونقده، Hippolyte Taine's Literary Theory and Criticism في النقد ١ (١٩٥٩)، ١ - ١٨، ١٢٣ - ١٣٨. Criticism.

(١٦) مقالات أخيرة، ص ١٩٨ *Derniers Essais*.

(١٧) مقدمة تاريخ الأدب الإنكليزي ١ (ط٢، ١٨٦٦)، ص ٣٠ (من صفحات التقديم). *Histoire de la littérature anglaise*.

(١٨) دراسات نقدية حول تاريخ الأدب الفرنسي ٣ (باريس، ١٨٩٠)، ٤. *Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française*.

(١٩) مقدمة كتاب المرجع في تاريخ الأدب الفرنسي (باريس، ١٨٩٨) ص ٣ *Manuel de l'histoire de la littérature française* (من صفحات التقديم).

(٢٠) انظر إرنست ر. كورتيموس، فردناند برونيتير (ستراسبورغ، ١٩١٤). *E. R. Curtius, Ferdinand Brunetiere*.

(٢١) الأشكال الأدبية والنظرية الجديدة في أصل الأنواع. "Literary Forms and the New Theory of the Origin of Species" *Modern Philology* ٤ (١٩٠٧)، ٥٧٧ - ٥٩٥.

(٢٢) «إصلاح تاريخ الفن والأدب» La Riforma della storia artistica e letteraria في دراسات جديدة في الإستيقا (ط٢، باري، ١٩٢٧)، ص ١٥٧ - ١٨٠، *Nuovi Saggi di estetica* ومقالة «أصول تاريخ الشعر وسيكولوجيته» Categorismo e psicologismo nell storia della poesia في المقالات الأخيرة (باري، ١٩٣٥)، ٣٧٣ - ٣٧٩ *Ultimi Saggi* وانظر مقالتي «بنديتو كروتشه ناقدًا ومؤرخًا» Benedetto Croce, Literary Critic and Historian في مجلة الأدب المقارن *Comparative Literature* (١٩٥٣)، ٧٥ - ٨٢.

(٢٣) «التراث والموهبة الفردية» Tradition and the Individual Talent. في مقالات مختارة (لندن، ١٩٣٢)، ص ١٤. *Selected Essays*

(٢٤) مثلاً ولیم ك. وِمنْتُ الابن، «التاريخ والنقد: علاقة إشكالية» W. K. Wimsatt, Jr. "History and Criticism : A Problematic Relationship" في الإيقونة اللغوية (لوفيل، كِتْكِي، ١٩٥٤)، ص ٢٥٣ - ٢٦٦. *The Verbal Icon*

(٢٥) حول فيسيلوفسكي انظر فكتور إرلخ، الشكلية الروسية: تاريخها وتفاصيل مذهبها (لاهاي، ١٩٥٥) *Russian Formalism* Victor Erlich، *ism: History - Doctrine* وبالروسية انظر كتاب ب. م. إنغلغاردت، أ. ن. فيسيلوفسكي (بتروغراد، ١٩٢٤). *B. M. Engel'gardt, A. N. Veselovsky* ومقدمة ف جرمونسكي الطويلة لكتاب فيسيلوفسكي تاريخ الشعر (لنفراد، ١٩٤٠). *Istoricheskaya Poetica*

(٢٦) يعتبر كتاب إرلخ عن الشكلية الروسية أفضل الكتب، حتى في غير الإنكليزية.

(٢٧) الطيعة البولندية الساحرة (براغ، ١٩٣٤)، ص ٩. *Polakova*

Vznesenost Prirody أعيد طبعه في فصول من الشعراء التشيكيين ٢

(براغ، ١٩٤٨)، ١٠٠ - ١٠١ Kapitoly z ceske poetiky .

(٢٨) «مسائل في دراسة الأدب واللغة»، المجلة الجديدة Voprosy

izucenija literatury i jazyka, " in Novy] Lef (١٩٢٧، رقم ١٢)،

ص ٢٦ - ٣٧ .

(٢٩) انظر المقطع الخاص «بالمثال في الفن» الذي طبع مستقلا لأول مرة عام

١٨٦٧ " De l'ideal dans l'art " وهناك تعليق جيد في كتاب شولوم ج .

كان، العلم والحكم الإستطقي، دراسة في منهج تين النقدي (نيويورك،

Sholom J. Kahn, Science and Aesthetic Judgment: A (١٩٣٥

. Study of Taine's Critical Method

(٣٠) حول مولتن انظر (العلم في النقد " Science in Criticism" في كتاب

ج . م . روبرتسون، مقالات نحو منهج نقدي (لندن، ص ١ - ١٤٨

Essays towards a Critical Method وقد روجع كتاب إميل إنكن،

النقد العلمي (١٨٨٨) E. Hennequin, La Critique Scientifique

من قبل برونيتير في مسائل في النقد (باريس، ١٨٨٩)، ص ٢٩٧ - ٣٢٤ .

. Questions de critique

(٣١) لا علم لي بتاريخ للتطورية في الأدب . أما المعالجة التي تلقاها الأفكار

التطورية حول فن كتابة التاريخ والفلسفة في كتاب إرنست نرولج

Der Historismus - Troeltsch (توبنغن، ١٩٢٢)،

und seine Probleme فهي معالجة مفيدة جدا . وقد أفادت من بحث

ف . س . سي . نورثروب «التطور في علاقته بفلسفة الطبيعة وفلسفة الثقافة»

F. S. C. Northrop, " Evolution in its Relation to the Philoso-

phy of Nature and the Philosophy of Culture " في كتاب الفكر

التطوري في أمريكا تحرير ستورثسز (نيوهيفن، ١٩٥٠)، ص ٤٤ - ٨٤

Evolutionary Thought in America ed. Stow Persins
ومن كتاب
هانس مايرهوف، الزمان في الأدب (بيركلي، ١٩٥٥). Hans
.Meyerhoff, **Time in Literature**



الفصل الثالث

مفهوما الشكل والبنية في نقد القرن العشرين*

من السهل أن نجتمع المئات من تعريفات «الشكل» و«البنية» من كتابات النقاد والإستطقيين المعاصرين لإظهار ما بينها من تناقض يبلغ من شدته حدا يجعل تركها أفضل . وما أشد إغراء الاستسلام إلى اليأس ، وترك القضية باعتبارها مثالا آخر على العجمة التي تميز مدنيتنا . ولربما كان البديل الوحيد لليأس هو «الفلسفة التحليلية» التي اقترحها عدد من الفلاسفة البريطانيين بإيحاء من الفيلسوف النمساوي لدفع فتغنشتاين . فهم يقولون إن الفلسفة ، ومن ضمنها الإستطيقا طبعا ، ماهي إلا «فحص السبل التي تستخدم بها اللغة» ،^(١) وإنها ستصل ، عن طريق التحليل الصبور ، إلى مايشبه سلسلة من التعريفات القاموسية . ولقد كتب الفيلسوف البولندي الظواهري رومان انغاردن قبل سنوات بحثا مفصلا^(٢) ميز فيه بين تسعة معان للمقابلة بين الشكل والمضمون . أما أنا فسيكون هدفي أكثر تواضعا ، ومختلفا تمام الاختلاف ، إذ سوف استعرض بعض الفروق الواضحة بين مفهومي الشكل والبنية كما يستعملها بعض كبار النقاد في وقتنا الحاضر ، مما سيتيح لي أن أصف بعض الاتجاهات الرئيسة في نقد القرن العشرين .

لن نبالغ إذا قلنا إن هناك اتفاقا واسعا هذه الأيام على أن التفريق القديم بين الشكل والمحتوى لم يعد مقنعا . وفيإيلي صياغة حديثة للموضوع كتبها هارولد أزبورن :

« لا يظل شيء من شكل القصيدة ولا بنيتها العروضية ولا علاقاتها الإيقاعية ، ولا أسلوبها الخاص بها عندما تفصل عما تحويه من معنى .

* العنوان الرئيس لهذا الجزء : Cocepts of Form and Structur in Twentieth - Century

. (Criticism (P.P. 54 - 68) من كتاب Cocepts of Criticism للمؤلف .

فاللغة ليست لغة، بل أصوات، إلا إذا عبرت عن معنى. كذلك يعتبر المحتوى بدون الشكل استخلاصا لشيء ليس له وجود ملموس، لأننا لو عبرنا عنه بلغة مختلفة لأصبح شيئا مختلفا. ولا بد من أن تدرك القصيدة ككل حتى تتم عملية الإدراك. ولا تناقض بين الشكل والمحتوى. . لأنه لا وجود لأي منها بدون الآخر، واستخلاص الواحد من الآخر قتل للإثنين». (٣)

لكن هذا الإدراك لعدم إمكان الفصل بين الشكل والمحتوى ولتبادل العلاقة بين الإثنين قديم قديم أقدم أرسطو. وقد عاد النقد الرومانسي الألماني إلى تأكيده، وانحدر هذا التأكيد بطرق ملتوية عبر كولرج أو الرمزيين الفرنسيين أو دي سانكتس، إلى نقد القرن العشرين، إلى كروتشه، والشكليين الروس، والنقد الجديد في أمريكا، وإلى «تاريخ البنية» الألماني Formgeschichte. أما الاستخدام البلاغي الأقدم الذي ساد في عصر النهضة وفي الفترة النيوكلاسيكية، الذي قصر «الشكل» على عناصر من التأليف اللغوي كالإيقاع والبحر والبنية والمفردات والصور الشعرية، بينما قصر «المحتوى» على الرسالة التي يود ذلك البناء اللغوي أن ينقلها، والمذهب الذي يود أن يعبر عنه فإنه استخدام جرى إهماله لأننا أخذنا ندرك أن «الشكل» في الحقيقة يضم الرسالة ويتداخل معها بصورة تشكل معنى أعمق وأهم مما يمكن أن تشكله الرسالة المجردة أو المحسنات البديعية التي يمكن فصلها». (٤) لكن الأفكار القديمة لاتزال موجودة على سبيل المثال، في النقد الماركسي الذي يعتبر صيغة أخرى من صيغ وعظية القرن التاسع عشر تهمها الدعاية والرسالة والأيدولوجية. ومع ذلك فإن بعض الماركسيين يعرفون، نظريا، بأهمية الشكل. فقد استطاع الناقد الهنغاري غيورغ لوكاش على وجه الخصوص أن يدخل بعض نظرات الإستطيقا الهيغلية في آيدولوجيته المادية، وأن يدرك أهمية «الشكل الإستطقي» باعتباره يخدم هدف التعبير عن كل الملحظات الأساسية في شمولية العمل الفني». (٥)

يمكننا القول إذن إن العلاقة المتبادلة بين الشكل والمضمون تبدو، بشكل عام،

علاقة ثابتة في النقد الحديث. لكنني سأحاول، مع ذلك، أن أبين كيف استخلصت، من الناحية العملية، نتائج مختلفة تمام الاختلاف من هذه الفكرة.

فقد أكد كروتشه في كتابه الإستيقا (١٩٠٢) على وحدة العمل الفني وعلى تطابق الشكل والمضمون بقوة، ورفض الفكرة القائلة بإمكانية وجود مضمون يمكن استخلاصه على حدة، وقال: «إن الحقيقة الإستيقية هي الشكل ولا شيء غير الشكل». (٦) لكننا نسيء فهم كروتشه إذا اعتبرناه «شكليا» فهو يستخدم المصطلحين بشكل مناقض للاستعمال المعهود، وهويدرك ذلك: يطلق البعض على الحقيقة الداخلية أو التعبير اصطلاح «المضمون» (وهو ماندعوه بالشكل)، بينما يطلقون اصطلاح «الشكل» على الرخام، والألوان، والإيقاع، والأصوات (وهي أمور تقع على النقيض من الشكل عندنا). (٧) إن الشكل عند كروتشه هو «التعبير الحدسي»، وهو اسم آخر للعمل الفني، لكن العمل الفني عند كروتشه حدث داخلي خالص. «فما هو خارجي لا يعتبر عملا فنيا» (٨) في رأيه، وهو رأي يتفق ونظريته في المعرفة التي يمكن وصفها بأنها مثالية أحادية شاملة. ويعترف كروتشه نفسه بأن مايدعوه بالشكل يمكن أن يدعى المضمون أيضا. «فإن نقدم الفن باعتباره مضمونا أو شكلا ماهو إلا مسألة اختيار للاصطلاح المناسب، لكن بشرط أن ندرك أن المضمون يشكل، وأن الشكل يملأ، وأن الإحساس إحساس مشكل وأن الشكل شكل يحس». (٩) لذا فإننا نحس إذا ماتفحصنا نقد كروتشه التطبيقي أنه لا يناقش المشكلات الشكلية (بالمعنى القديم) أبدا، ولكنه يحاول دائما أن يحدد العاطفة الرئيسة، والملكة السائدة عند الكاتب الذي يتحدث عنه. ولا يتم نقده بالبنية اللغوية الموضوعية، ولا بالمادة الخام خارج الفن مثل الموضوع أو المذهب الفكري، وإنما بالأحاسيس والاتجاهات والأمور التي تشغل ذهن الكاتب وتتجسد في العمل الفني. وهكذا نجد أن كروتشه يتوصل مثلا إلى صيغة مفادها أن كورني قد سيطرت عليه عاطفة واحدة هي حرية الإرادة، وأن أربوستو استمد إلهامه من الرغبة في الوفاق الكوني. ولذا فإن نقده في الواقع أخلاقي، بل سيكولوجي إذا ما تذكرنا أن كروتشه يميز بين الشخصية التجريبية والشخصية

الشعرية ولا يدرس إلا الأخيرة منها. وفي ظني أن التأكيد على وحدة العمل الفني وعلى تفرد غالبا مايؤدي في نقد كروتشه التطبيقي إلى نتائج تجريدية وتعميمات فارغة. لقد عكست كلمة «الشكل» عند كروتشه معناها، وماهي إلا مايدعوه هيغل Gehalt، أو المضمون.

أما فاليري في فرنسا فهو على النقيض من كروتشه، ولذا فلا عجب إذا ماكرهه كروتشه. لقد أدرك فاليري، كغيره من النقاد المعاصرين، تعاون الصوت والمعنى في الشعر، وهو ما وصفه على أنه تنازل من قبل كل عنصر منها للآخر، بشكل يجعل «قيمة القصيدة رهينة بعدم إمكانية فصل الصوت عن المعنى». (١٠) غير أن فاليري يؤكد على «الشكل» بمعنى الترتيب، أي على الكلمات وقد اتخذت لها ترتيبا معيناً، أي حين تتشكل بحيث يختفي «المضمون»، نظريا على الأقل، ويقتبس فاليري قول مسترال مستحسنا: «لا شيء هناك غير الشكل»، (١١) ويؤيد مالارمييه الذي لم تعد «مادة القصيدة» بالنسبة له «سبب الشكل بل هي إحدى النتائج». (١٢) ويقول رغم ما في القول من مفارقة «إن المضمون ماهو إلا - شكل غير صاف - أي أنه شكل مختلط». (١٣) ويمدح هوغولأن الشكل عنده «هو السيد دائما. . . والفكر وسيلة التعبير لا غايته». (١٤) ويقول عن نفسه: أنا أضع الشكل فوق المضمون عندما أكون أقرب إلى أفضل ما عندي وأميل دائما إلى التضحية بالمضمون من أجل الشكل». (١٥) وتتمتد هذه الشكلية إلى أصل القصيدة في ذهن الشاعر. «أحيانا يحاول شيء ما أن يعبر عن نفسه، وأحيانا تبحث بعض وسائل التعبير عن شيء تخدمه». (١٦) وتحتل الإيحاءات الفنية والشكلية محل الصدارة: «تظهر أحيانا فكرة جميلة مؤثرة أو عميقة الإنسانية (كما يقول الحمقي) من مجرد الحاجة إلى ربط مقطعين شعريين أو فكرتين مستقلتين عن بعضهما». (١٧) «وأهم اشخاص القصيدة هما دائما سلاسة الأبيات وقوتها». (١٨) كذلك يمدح فاليري قيمة الأعراف المتوارثة والأشكال المعروفة كالسونيتة مديحا لا حد له لأنه يهدف إلى تحقيق العمل الفني الأمثل، ألا وهو العمل الموحد الذي لا ينسب إلى شيء، ولا إلى زمن، ولا يفتى، يتجاوز ما يحيق بالطبيعة والانسان من الزوال، أي إلى شيء

مطلق هو «نظام مغلق من كل الأجزاء لا يقبل أي شيء فيه التحوير». (١٩) لذلك فإن فاليري لا يعتد بالرواية الفضفاضة ويحيره عنف المسرح. ويقدم لنا بدلا من ذلك نموذجاً مثاليا صعبا من الشعر الصافي أنجح من يكتبه هو مالا رمية وفاليري نفسه.

قد يبدو للوهلة الأولى أن ت. س. إليوت شديد الشبه بفاليري. غير أن هذا الشبه خداع، بقدر ما يتعلق الأمر بالشكل على الأقل: فإليوت لا يكاد يشير إلى الشكل في كتاباته النقدية لأن همه الأكبر هو عملية الخلق، والمشاعر والأحاسيس، ومشكلة «المعتقد»، والتراث. وأقرب ما يصل فيه إليوت إلى مشكلة الشكل هو تفصيله للخلاف بين أسلوب الشعر وأسلوب الدراما. غير أنه يردد ما يقال عن المشكلة الكبرى بطريقته المحايدة المعتادة: «يناسب الشكل المحتوى عند الشاعر الكامل ويتطابقان، ويصح دائما أن نقول إن الشكل والمضمون هما الشيء نفسه مثلما يصح أن نقول إنها مختلفان». (٢٠) وما يهمه هو نمط الصور الشعرية، كالصورة التي نجدها على السجادة، وهذه صورة استعارها من قصة معروفة لهنري جيمس. ومع ذلك فإن إليوت لا يكاد يحفل بمفهوم «الشكل على الإطلاق».

كذلك لا يكاد أ. أ. رتشاردز، وهو أبعد النقاد الإنكليز أثراً في هذا القرن، يحفل بالشكل هو الآخر. نعم، إنه يقول «إن التعاون الوثيق بين الشكل والمعنى هو سرُّ الأسلوب الأكبر في الشعر» (٢١)، ولكنه يقول ذلك من أجل أن ينكر إمكانية وجود قيم صوتية أو تأثيرات وزنية معزول عن المعنى. وبذا استغنى عن مفهوم الشكل فذاب مع الدوافع والاتجاهات. كذلك لم يحفل إمبسون، تلميذ رتشاردز، بمفهوم «الشكل». فقد حصر اهتمامه بدراسة نواحي الغموض في اللغة الشعرية في مقاطع أو كلمات بمفردها، وكتب في عام ١٩٥٢ دراسة عنوانها بنية الكلمات الصعبة هي أقرب إلى كونها نوعا خاصا من الدراسة القاموسية منها إلى النقد الأدبي. ولم يكتثر الناقد الإنكليزي البارز الآخر ف. ر. ليفنس، وهو الناقد الذي مزج عناصر من إليوت ورتشاردز، بمشكلة الشكل هو الآخر. وعنده

أن «التكنيك لا يمكن أن يدرس ويقوم إلا من خلال العقلية التي يعبر عنها، أما فيما عدا ذلك فهو تجريد لا طائل من ورائه» (٢٢). ويوهنا ليفس بأنه يؤكد على القيم اللغوية، لكنه سرعان ما يترك السطح اللغوي ليبحث عن العاطفة الخاصة، أو عن النزعة العامة التي ينقلها الكاتب. ومن الغريب أن طريقة ليفس شديدة الشبه بطريقة كروتشه عند التطبيق.

والنقاد الأدبي الإنكليزي البارز الوحيد الذي شغل نفسه بمفهوم الشكل هو هريوت ريد الذي يهتم اهتماما وثيقا بالفنون الجميلة ويعرف كـ «كلايف بل» وروجر فراي ويعرف نظرياتها الخاصة بالشكل ذي المغزى. لكنه أقرب إلى الرومانسيين (خاصة كولرج) (٢٣) وإلى ت. ي. هيوم الذي استمد من ورنغر تمثيله بين التجريد والتقمص العاطفي، بين الشكل المجرد والشكل العضوي. ويدافع ريد عن الشكل العضوي ويرى خلف موسيقا الكلمات والصورة والاستعارة، وخلف البنية والتصور، «بنية» هي تجسيد للكلمات في غط أو شكل» (٢٤). غير أن ريد، عند التطبيق، عاطفي مثل إليوت مع فرق واحد هو أن ذوق ريد أميل إلى الرومانسية، يبحث دائما عن «آصرة العاطفة» (٢٥) وعن العقلية والشخصية السيكلولوجية التي يدرسها بمعدّات مستمدّة من فرويد ويونغ.

أما في أمريكا فالوضع مختلف تماما رغم أنه ليس من التعسف القول إن النقاد الجدد يستمدّون الكثير من إليوت ورتشاردز. غير أن اصطلاح «النقد الجديد» العام من شأنه أن يخفي التنوع الكبير الذي يتميز به النقد الأمريكي الذي كتب مؤخرا والتناقض العميق والخلافات الحادة التي تفصل كبار النقاد عن بعضهم. وتمثل مشكلة الشكل محكاً جيداً في هذا المجال. ولسوف نعمل في هذا السياق العديد من النقاد الممتازين اللذين ينصبّ اهتمامهم الأكبر على أمور اجتماعية أو سيامية أو سيكلولوجية من أمثال إدموندولسون، ولانيل ترلنغ. ومنقسم النقاد الأمريكيين المعاصرين إلى ثلاث مجموعات ينتمي كينث بيرك وبنلاكومور إلى أولاها، ويشكل رانسوم ووترز وألن تيت ثانيتهما، ويشكل كيليانت برنكس وثالثتهما. ومُنست ثالثتهما. أما كينث بيرك فيمزج بين مناهج الماركسية والتحليل النفسي

والأنثروبولوجيا وعلم المعاني من أجل أن يقيم نظاما من السلوك الإنساني ومن الدوافع يستخدم الأدب باعتباره مجرد نقطة للبداية أو وسيلة للتوضيح . وتبدي كُتبه الأولى بعض الاهتمام بالشكل، غير أن الشكل يُعرَّفُ فيها باعتباره «استثارة» للدرجات وإشباعاً لها . ولا شكل للعمل إلا إذا أدى كلُّ جزءٍ منه بالقارئ إلى أن يتوقَّع جزءاً آخر يُتمِّمه» (٢٦) . وهكذا انتقل العبء كله، مثلما هي الحال عند ريتشاردز، إلى استجابة القارئ العاطفية . وفي كتاب فلسفة الشكل الأدبي خضع الشكل كلياً إلى تفسير للشعر باعتباره سلسلة من «الاستراتيجيات الهادفة لاحتواء المواقف» (٢٧) . وما الشعر في الواقع إلا فعلٌ من أفعال تطهير النفس التي يقوم بها الشاعر . كذلك ينادي بلاكمور الذي تأثر ببرك كثيرًا، بمفهوم سيكولوجي مشابه للشكل، فهو يقول «إن هدفه النهائي هو إخراج مثال عن الشعور بما تعنيه الحياة إلى حيز الوجود» (٢٨) غير أن بلاكمور أشد اهتماماً من بيرك بالأدب، بالكلمات، والأسلوب، والبحور، وأحياناً «بمبدأ التأليف» - وهو ما يدعو، بشكل يشير الاستغراب، «بالشكل التنفيذي» (٢٩) .

يمكن أن نصنّف ج. ك. رانسوم، الذي يعتبر عادة مؤسس النقد الجديد، وأيفر ونترز معاً، رغم ما بينهما من اختلافات، باعتبارهما ناقلين عادت الثنائيات القديمة للاستحواذ عليهما . يميّز رانسوم بين النسيج والبنية في الشعر . والنسيج هو التفاصيل التي يبدو أنها غير ذات أهمية، هو الحياة الموضوعية المجسدة للقصيدة، وما يعيد تشكيل جسد العالم وغناه النوعي بواسطة تلك التفاصيل التي يبدو أنها غير مهمة والتي يجمع أواصرها منطق صارم . أما البنية فهي التعبير المنطقي عن الواقع الذي لا غنى عنه ولا بد للشعر من القيام به (٣٠) . ويبدو هنا أن ثنائية الشكل والمضمون والمغزى والمحسّنات قد أعيدت لها الحياة . لا بل إن أيفر ونترز ذا النزعة الأخلاقية المشددة، يعيد تأكيدها بدون مواربة، فهو يرى أن الشعر يقول شيئاً عقلانياً يمكن الدفاع عنه عن التجربة الإنسانية (٣١) التي يتناولها . والشكل أمر أخلاقي : هو فرض النظام على المادة (٣٢) لا بل إن الشكل جزءٌ حاسم من أجزاء «المحتوى الأخلاقي»، مما يترك المجال للمصالحة النهائية بين

الاحاسيس والتكنيك . كذلك تكمن ثنائية مشابهة لهذه في مفهوم «الامتداد» tension الذي جاء به ألن تيت ، وهو المفهوم الذي يجمع عن طريق الجنس (في الإنكليزية) بين extension [الدلالة : حرفياً : الامتداد إلى الخارج] و intension [التضمنين : حرفياً : الامتداد إلى الداخل] مع تشابه هذا الاصطلاح الأخير مع ما يدعوه رانسيم بالنسيج .

أما «الشكلي» الحقيقي بين النقاد الأمريكيين فهو كُليانث بُركس الذي رفض هذه الثنائيات وتمسك بالنظرة العضوية أكثر من أي ناقد أمريكي آخر . غير أن برُكس نفسه ينحدر من الاتجاه الذي سلكه كل من رتشاردز وإميسن ، ويستخدم ، خاصة في مقالاته المبكرة ، مفردات سيكولوجية في ظاهرها . فهو يحلل القصائد باعتبارها بُنى قوامها التوتر والمفارقة . وهو يستخدم اصطلاح المفارقة استخداماً واسعاً جداً ، والمفارقة عنده «اصطلاح عام للدلالة على ما يجري على عناصر السياق المختلفة من تحوير بسبب وجودها في ذلك السياق» (٣٣) . ولذا فهو يحلل الوحدة السياقية في القصيدة وكُلّيّتها وتماشُكها وتكاملُها ، بينما يرفض ما يدعوه بهرطقة الصباغة المغايرة ، أي محاولة حصر القصيدة في محتواها الشري . ولا يخضع برُكس لإغراء التشبيهات البيولوجية الفاسدة التي قد يغري بها المفهوم العضوي للشكل ، ولكنه يتمسك بقوة بشمولية يراها بحق متمثلة في بُنية لغوية شكلية رغم استعماله لاستعارات متباينة مثل الاستقرار والتوازن والتناسق الهارموني . غير أن برُكس هو بالدرجة الأولى ناقد مُحلِّل لقصائد منفصلة . أما القول في النظرية العضوية على الصعيد الفلسفي المجرد فقد أخذ بالشيوخ في الكتابات الأمريكية حول الإستطيقا : في كتابات وليم ك . ومُست الذي تعاون مؤخرًا مع كليانث برُكس في كتابة تاريخ مختصر للنقد الأدبي ؛ وكتابات سوزان لانغر التي عرّفت الفن ، بالاستناد إلى أفكار مستمدة من كاسِرر وبِل ، باعتباره «خلقاً لأشكال ترمز إلى الشعور الإنساني» (٣٤) ؛ وكتاب مورس وإيترز فلسفة الفنون (١٩٥٠) ، وكتابات إيزيُو فيفاس .

يعود مفهوم «الشكل العضوي» و«الوحدة في التنوع» ، والتوفيق بين

المتناقضات» إلى كولرج، ومن خلاله، إلى الرومانسيين الألمان. أما في ألمانيا فقد اختفى هذا التراث، من الناحية العملية على الأقل. وقد كانت شكلية هربارت في القرن التاسع عشر، وهي الشكلية التي رأت الشكل باعتباره السطح المحسوس أو التأليف لأصوات، خطوة مهمة في الإستيقا، خاصة في مجال الفنون الجميلة والموسيقا (كما عند ي. هانسليك)، ولكنها لم تؤثر في النقد الأدبي إلا تأثيراً طفيفاً. فقد غدا البحث الأدبي الألماني إما فلولوجيا وإما (كما حدث في القرن العشرين) مهتماً بتاريخ الأفكار وعلم النفس تحت تأثير الشخصية المهيبة لدلتاي ومفهومه عن التجربة. وهكذا غدا من الصعب علينا أن ندعو حتى مدرسة [الشاعر] غيورغه التي أحييت بعض الشعور بأهمية الشكل، مدرسة شكلية في نقدها، فقد سعى غندولف في كتابه عن غوته إلى أن يشيد بغشطات موضوع البحث. وهذا اصطلاح يعني تركيباً غامضاً من السيرة والنقد. فكانت النتيجة في رأي غندولف أننا لا نستطيع التمييز، لدى الكلام عن هذه الشخصية التي اكتسبت هالة بطولية، بين التجربة والعمل الفني، مما يعني أن غندولف يخلط هو الآخر بين الحياة والفن.

أما في مجال البحث الأكاديمي الصرف، فقد عاد أُسْكُرْ قَاتْتِيلُ إلى النظر مرة أخرى في المشكلات الشكلية: ورغم أن اصطلاحاته ليست جديدة إلا أنه ساهم فيها أرى في إحلال تعبير المحتوى والبنية Gehalt und Gestalt محل الثنائية القديمة، ثنائية الشكل والمادة Form-Stuff في ألمانيا. غير أن عمله تناول إما الوسائل الفنية كلاً على حدة وإما الطريقة التي تنير الأعمال الفنية فيها بعضها البعض Die Wechselsteitige Erhellung der Kunste، أي بنقل التصنيفات التي جاء بها فلفلن في حقل التاريخ الفني إلى حقل التاريخ الأدبي. وهذه النظرية تتعلق بتطور الأساليب، وفيها تُفسَّر بعض الأنماط التي ينظر إليها من منظور واسع من خلال التاريخ الفكري، أو من خلال التعبيرات غير المحسوسة التي تطرأ على طريقة «النظر». ويبدو لي أن هذا الكلام ينطبق أيضاً على كتاب يول بوكمان تاريخ الشكل في الشعر الألماني Formgeschichte des deutschen

deutschen Dichtung (١٩٤٩)، حيث يعرف تاريخ الشكل Formgeschichte بأنه تاريخ تشكيل الأفكار الإنسانية (٣٥) Geschichte des Formwille أو تفكير شكلي Formgedank، مع ما في ذلك من مفارقة. يستخدم بوكمان والعديد من الباحثين الألمان الآخرين اصطلاح الشكل الداخلي المستمد من التراث الأفلاطوني المحدث من خلال شافيتسيري ومنه إلى فنكلمان فغوته، ففلهم فون همبولت، ولكنه ظل عندهم اصطلاحاً لا يقل إيهاما عن السابق لأننا لا نزال عاجزين عن رسم الحدّ الفاصل بينه وبين اصطلاح الشكل الخارجي. ولذا يبدو أن الشكل الداخلي ليس أكثر من كناية عن الاتجاهات السيكلوجية والفلسفية وقد جمعت حول مركز واحد مفترض. ويبدو لي أن كتاب بوكمان هو كتاب في تاريخ الأفكار لم يُحمس التخفي فلا هو بالشكلي ولا بالنقدي بل تاريخي نسبي، ولذا فإنه معنى بإظهار التغير من الرمزية القروسطية، إلى فن التعبير Aus druckskunst، إلى التعبير الرومانسي عن الذات.

كذلك أُعيدت الحياة في ألمانيا إلى اصطلاح «الشكل العضوي» مع تأكيد قوي على إحياءاته البيولوجية من قِبَل كلٍّ من غونتر مويلر وهورست أويل. وقد استغلّ هذان الكاتبان التماثل الموجود بين العمل الفني والكائن الحي استغلالاً بلغ من تطرفه أنها ظلا في خطر دائم من إلغاء الفرق بين الفن والحياة، بين العمل الفني الذي صنعه الإنسان وبين الحيوان أو الشجرة. يتحدث مويلر مثلاً عن هيكل الزمن في الرواية كما لو كان هيكل حيوان (٣٦)، فكان على البحث الأدبي أن يصبح فرعاً من فروع علم الأحياء.

أما الوجودية فقد عنت في بعض الأقطار، وخاصة في فرنسا، تحوّلاً نحو دراسة الأدب كفلسفة، بينما ركزت الوجودية في ألمانيا، بشكل يثير الاستغراب، على نصّ العمل الأدبي، وعلى بُنيته الظاهرة وذلك لأن الوجودية الألمانية لا تتق

بتاريخ الأفكار وعلم الاجتماع وعلم النفس. ونحن نجد عند كل من ماكس كوميريل وإميل شتايفر على وجه الخصوص وعياً جديداً بمشكلة الشكل رغم أن هذين الكاتبين لا يكادان يبدیان أي اهتمام بالشكل العام بل بتفسير بعض المقاطع بمفردها، أو بنظرية الأنواع الأدبية بالنسبة إلى الزمن. ويزودنا كتاب فريدريخ بلنو الممتاز عن رلکه بمثال واضح عن مخاطر الاتجاه الوجودي من وجهة النظر الأدبية. فهو يتناول القصائد كما لو أنها سلسلة من المقولات الفلسفية التي يجب قبولها كمقولات صحيحة ولذلك فهي ملزمة، أو يجب رفضها باعتبارها غير صحيحة.

وبيدولي أننا قد وصلنا هذه الأيام إلى ما يشبه الطريق المغلق رغم صحة النظرة الأساسية التي جاءت بها النظرية العضوية، ألا وهي وحدة الشكل والمضمون. وقد تدعم نظرة أخيرة إلى الشكلية الروسية التي بحثها بتفصيل أوفى في المقالة المعنونة «الثورة على الوضعية» هذا الاستنتاج وتوحي على الأقل بمفرد من هذه الطريق المغلق لا يكاد الغرب يعرف شيئاً عن هذه الحركة لأنها كُتبت في روسيا ولأن نصوصها عسيرة المثال. لكن ظهر مؤخراً وصفاً جيداً بالإنگليزية كتبه فكتور إرنغ بعنوان الشكلية الروسية (٣٧)، يُمكننا من معرفة النظريات الأساسية بشكل دقيق. لقد غدا «الشكل» لدى الروس شعاراً بلغ من شعوليته أنه أخذ يعني كل ما يكون العمل الفني. وكان هؤلاء الشكليون الروس يتناولون الموضوع في سياق من التمرد ضد النقد الأيديولوجي السائد من حولهم، وضد فكرة «الشكل» بوصفه إناءً يُصب فيه المحتوى الجاهز. ودافعوا كما فعل نقاد كثيرون قبلهم وبعدهم، عن الوحدة التي لا تنفصم بين الشكل والمحتوى، واستحالة رسم الحد الفاصل بين العناصر اللغوية والأفكار التي يُعبر عنها بواسطتها. فالمحتوى يتضمن بعض عناصر الشكل. والأحداث التي تروها الرواية مثلاً هي جزء من المحتوى بينما تشكّل طريقة ترتيبها فيما يُدعى بالحبكة جزءاً من الشكل فيما نعتقد. وإذا ما أزيل هذا الترتيب زال عنها كل أثر فني. ولا بد حتى في لغة السطح الإستطقي، وهو ما يعتبر عادة جزءاً من الشكل، من أن تُميز الكلمات

نفسها، وهي عادة لا قيمة إستراتيجية لها، عن الطريقة التي تُكوّن بها المفردات وحدات من المعنى، هي وحدها صاحبة التأثير الإستطقي. وقد اختار الشكليون الروس بشكل متناقض في كثير من الأحيان حلّين: الأول هو توسيع الاصطلاح بحيث يغدو «الشكل هو ما يحوّل التعبير اللغوي إلى عمل فني». مما مكّن فكتور شكولوفسكى من القول: «إن الطريقة الشكلية لا تنكر الأيديولوجية أو المحتوى في الفن، ولكنها تعتبر ما يدعى بالمحتوى مظهرًا من مظاهر الشكل» (٣٨). ويعترف فكتور جرمونسكي بأننا «إن قصدنا (إستطقي) حين نقول (شكلي) فإن كلّ حقائق المحتوى تصبح في الفن ظواهر شكلية». وهذا يُتيح له أن يقول: «إن الحب والحزن والصراع الداخلي المأساوي، والأفكار الفلسفية، إلخ، لا توجد في الشعر كما هي، بل في شكلها المجرّد» (٣٩). وقد استنتج رومان ياكبسن من هذه الفكرة أن الفنّان غير مسؤول. «فمن السخف أن نعزو الأفكار والمشاعر لشاعر مثلاً كان من السخف أن يوسّع النظرة في العصور الوسطى المثل الذي قام بدور يهودا ضرباً. فلماذا تكون مسؤولية الشاعر أعظم إذا صوّر لنا أفكاراً تتصارع منها إذا صوّر صراعاً قوامه السيوف والمسدسات؟» (٤٠) فما الأفكار إلا كالألوان على قماش اللوحة: وسيلة لغاية، تؤدي وظيفتها ضمن كلّ فني ندعوه «الشكل».

غير أن الشكليين الروس أدركوا في العادة أنه لا يكفي أن نجعل الشكل يستوعب المضمون. ولذلك فقد أحلوا محلّ الثنائية القديمة ثنائية جديدة قوامها المقابلة بين العناصر غير الإستطقية التي تقع خارج إطار الفن وبين مجموع الوسائل الفنية. ولذا غدت «الوسيلة» بالنسبة لهم الموضوع الذي يصحّ أن يكون موضوعاً للدراسة الأدبية، مما أدى إلى الاستعاضة عن «الشكل» بمفهوم ميكانيكي عن مجموعات الوسائل أو الطرق التي يمكن دراستها كلا على حدة، أو ضمن علاقات متشابكة متباعدة. وقد حلّل الشكليون الروس، في كتاباتهم المبكرة خاصة، لغة الشعر باعتبارها لغة خاصة تتميز بتشويه متعمّد للكلام العادي عن طريق ما سموه بالعنف المنظّم الذي يرتكبه الكاتب ضده. ودرسوا الطبقة

الصوتية وهارمونيّات أحرف العلة، ومجموعات الأحرف الساكنة، والقوافي، وإيقاع النثر، والبحور، معتمدين اعتماداً كبيراً على نتائج اللغويات المعاصرة، وما جاءت به عن الفونيم [أصغر وحدة صوتية ذات دلالة] وكيف يؤدي وظيفته. وبذا كانوا وضعيين يسعون نحو مثال من البحث الأدبي، يكون علمي الطابع، تكنولوجياً تقريباً. ويبدو أن مفهومهم الخاص بالشكل يجعله مجموع العلاقات القائمة بين العناصر. ورغم أن وسائلهم كانت أدق، إلا أنهم عادوا إلى الشكلية البلاغية القديمة.

ولكن عندما صُدِّرت الشكلية الروسية إلى بولندا وتشيكوسلوفاكيا في فترة ما بين الحربين صارت على اتصال بما جاء به الألمان عن الشمولية والكُلّية، وبالنظريات الفلسفية حول طبيعة موضوع النظر التي توجد في ظواهرية هوسرل، أو توجد بطريقة مختلفة في فلسفة الأشكال الرمزية التي جاء بها كايسرز. وقد دعت المجموعة التشيكية الملتقّة حول جماعة براغ اللغوية (التي انفرط عقدها الآن) دعت مذهبها بالبُنوية عوضاً عن الشكلية لأنها شعرت أن اصطلاح البنية (الذي يجب ألا يفهم منه أنه يشير إلى أي شيء معماري صرف) أفضل تعبيراً عن كُليّة العمل الفني ولا تنقله الإيحاءات الخارجية كاصطلاح الشكل. وقد كان من رأيهم أن الشكل لا يمكن أن يدرس باعتباره حصيلة الوسائل الفنية، وأنه ليس حيّياً خالصاً أو لغوياً خالصاً لأنه يَصوِّر لنا «عالمًا» من المواضيع، والشخصيات والحبكات. وقد قدم الفيلسوف الظواهري البولندي رومان إنغاردين في كتابه العمل الأدبي (١٩٣١) أفضل تعبير عن نظرية تنظر إلى العمل الفني باعتباره كُلاً متكاملًا، كُلاً هو مع ذلك حصيلة طبقات مختلفة متباينة (٤١). ويتفادى مفهوم كهذا للعمل الأدبي مُرَلِّقين: العضوية المتطرفة التي تؤدي إلى كُليّة عجباء تجعل التحميم مستحيلًا، والخطَرُ المناقَضُ المتمثّل في التجزئة. ويبدو أن كتابا مثل العمل الأدبي (١٩٤٨) لفولفغانغ كايزر يسير بالاتجاه الصحيح حتى لو كان من الصعب علينا أن نقبّل بعض تفريقاته. كذلك يتيح لنا مفهوم الطبقات الذي طوّزته في كتابي الذي شاركني في كتابته أوستن وارن بعنوان نظرية الأدب

(١٩٤٩) أن نعود إلى العمل التحليلي العقلي بدون أن نتنازل عن النظرات الثابتة المتعلقة بالشمول والكلية ووحدة الشكل والمضمون.

لكن يبدو لي أن التحليل الكامل نفسه لبنية العمل الفني لا يستوفي مهمة البحث الأدبي. فالعمل الفني، كما قلت من قبل، كُـلٌّ من القيم لا ينضوي تحت البنية بل يشكل جوهرها. وقد فشلتُ كُـلُّ المحاولات التي قصدتُ إلى إخراج القيم من الأدب، وسوف تفشل لأن القيمة هي جوهر الأدب. ولا يمكن فصل الدراسة الأدبية عن النقد الذي هو عبارة عن حكمٍ تقويمي. وسوف تتناول مقالة أخرى موضوع استحالة فصل الشكل والبنية عن مفاهيم كمفاهيم القيمة والمعيار والوظيفة، وأن من المستحيل الحصول على علمٍ للشكل والبنية أو الأسلوب لا يشكّل جزءاً من فلسفة إستيطيقية ما ومن كيانٍ نقديٍّ معترفٍ به.



الشكل والبنية في نقد القرن العشرين

- (١) W. Elton, "النن، الإستطفا واللغة" (أكسفورد، ١٩٥٤)، ص ١٢ .
. Aesthetics and Language
- (٢) «مشكلة الشكل والمضمون في العمل الأدبي» هليكون ١ (١٩٣٨)، ص ٥١ -
 Roman Ingarden, "Das Form - Inhalt - Problem in
. literarischen Kunstwerk, " Helicon
- (٣) Harold Osborne, "Aesthetics and Criticism" (لندن، ١٩٥٥)، ص ٢٨٩ .
. thetics and Criticism
- (٤) وليم ك. ويمست وكليانث بركس، "النقد الأدبي" (نيويورك، ١٩٥٧)،
 W. K. Wimsatt and Cleanth Brooks, "Literary Criticism" ص ٧٤٨ .
. Criticism
- (٥) "مدخل إلى نظرية جيرنشفيسكي في الإستطفا" (١٩٥٢)، "Ein-
 führung in die Aesthetik Tschernyschewskijs" في مساهمة في
 تاريخ الإستطفا (برلين، ١٩٥٤)، ص ١٥٩ .
. chichte der Aesthetik
- (٦) الترجمة الإنكليزية من الإستطفا (ط٢، لندن، ١٩٢٢)، ص ١٦ .
. Aesthetic
- (٧) ن. م. ، ص ٩٨ .
- (٨) ن. م. ، ص ٥١ .
- (٩) «المجلد في الإستطفا» "Brevario di Estetica" في دراسات جديدة
 في الإستطفا (ط٣، باري، ١٩٤٨)، ص ٣٤ ،
. estetica

- (١٠) منوعات ٥ (ط٣٠، باريس، ١٩٤٨)، ١٥٣. *Variete*.
- (١١) آراء (باريس، ١٩٤٨)، ص ١٧٣. *Vues*.
- (١٢) ن . م . ، ص ١٨٨.
- (١٣) منوعات ، ٣ (ط٤٥، باريس ، ١٩٤٩)، ٢٦. *Variete*.
- (١٤) آراء ، ص ١٨٠. *Vues*.
- (١٥) «أمور تخصني» " *Propos me concernant* " في كتاب بيرن-جوفروا، حضور فاليري (باريس، ١٩٤٤)، ص ٢٠. *Presence de Valery*.
- (١٦) منوعات ، ٥ ، ١٦١. *Variete*.
- (١٧) *Tel Quel* ٢ (ط٣٦، باريس، ١٩٤٨)، ٧٦.
- (١٨) منوعات ، ١ (ط٩١، باريس، ١٩٤٨)، ٧٨. *Variete*.
- (١٩) اقتبسه شارل دوبو، اليوميات ١٩٢١ - ١٩٢٣ (باريس، ١٩٤٦)، ص ٢٢٢ (٣٠ كانون الثاني ١٩٢٣). *Charles Du Bos, Journal*.
- (٢٠) مقدمة لكتاب عزرا باوند، قصائد مختارة (لندن، ١٩٢٨)، ص ١٠ من مادة التقديم. *Ezra Pound, Selected Poems*.
- (٢١) النقد التطبيقي (نيويورك ، ١٩٤٩)، ص ٢٣٣. *I. A. Richards, Practical Criticism*.
- (٢٢) التربية والجامعة (لندن ، ١٩٤٣)، ص ١١٣. *F. R. Leavis, Education and the University*.
- (٢٣) قارن كتاب صوت الشعور الحق: دراسات في الشعر الرومانسي الإنكليزي *Herbert Read, The True Voice of Feeling, Studies in English Romantic Poetry* (لندن، ١٩٥٣).
- (٢٤) مجموعة مقالات في النقد الأدبي (لندن، ١٩٤٨)، ص ٦٠. *Collected Essays in Literary Criticism*.
- (٢٥) ن . م . ، ص ٧١.
- (٢٦) أقوال مضادة (ط٢، لوس أنجلوس، كاليفورنيا، ١٩٥٣)، ص ١٢٤.

. Counter-Statement

(٢٧) فلسفة الشكل الأدبي (باتن روج، ١٩٥٣)، ص ١. The Philosophy

. of Literary Form

(٢٨) الأسد وقرص العسل (نيويورك، ١٩٥٥)، ص ٢٦٨. The Lion and

. the Honeycomb.

(٢٩) ن. م. ، ص ٢٧٣.

(٣٠) جسد العالم (نيويورك، ١٩٣٨، The World's Body خاصة الفصل

المعنون: «الشعر: ملاحظة في الأنطولوجيا». Poetry: A Note in

«Ontology والنقد الجديد (نورفوك، كينيت، ١٩٤١) The New Crit-

icism الفصل المعنون: «المطلوب: ناقد أنطولوجي». Wanted: An

. Ontological Critic"

(٣١) دفاعاً عن العقل (دقنر، ١٩٤٧)، ص ١١. In Defence of Reason

(٣٢) ن. م. ، حاشية ص ٦٤.

(٣٣) المزهرية حسنة الصنع (نيويورك، ١٩٤٧)، ص ١٩١. The Well

. Wrought Urn

(٣٤) الشعور والشكل (نيويورك، ١٩٥٣)، ص ٤٠. Feeling and Form

(٣٥) هامبورغ، ١٩٤٩، ص ١٣. Paul Bockmann, Formgeschichte

. der deutschen Dichtung

(٣٦) انظر قضية الشكل في البحث الأدبي وفي مورفولوجية غوته Gunther

Muller, Die Gestaltfrage in der Literaturwissenschaft und

Goethes Morphologie (هالة، ١٩٤١). «فن الشعر المورفولوجي» في

ملكون، ٥ (١٩٤٣)، Helicon وأوبل: مورفولوجية البحث الأدبي

(مايننس، ١٩٤٧). Horst Oppel, Morphologie der

. Literaturwissenschaft

(٣٧) لاهاي، ١٩٥٥. Victor Erlich, Russian Formalism

(٣٨) ن . م ، ص ١٦٠ .

(٣٩) ن . م ، ص ١٥٩ .

(٤٠) الشعر الروسي الجديد Novyeshaya russkaya poeziya . (براغ ،

١٩٢١) ، ص ١٦ - ١٧ .

(٤١) هالة ، ١٩٣١ ، ص ٢٤ . Roman Ingarden, Das literarische

.Kunstwerk



الفصل الرابع

مفهوم الرومانسية في التاريخ الأدبي*

- ١ -

المصطلح ومشتقاته

تعرض مصطلح الرومانسية ومشتقاته للهجوم منذ وقت طويل . فقد قال آرثر و. فُجوي في بحث مشهور له بعنوان «حول التمييز بين الرومانسيات» : «أخذت كلمة (رومانسي) تعني أشياء بلغ من كثرتها أنها فقدت معناها، وتوقفت عن أداء وظيفتها كرمز لغوي» . وحاول فجوي أن يعالج هذه «الفضيحة من فضائح التاريخ والنقد الأدبيين» عن طريق إظهار أن «رومانسية هذا القطر قد لا تشترك بشيء مع رومانسية ذلك، وأن هناك في واقع الحال نعددية في الرومانسيات ربما كانت نتيجة شبكات فكرية متباينة» . ومع أنه يعترف «بإمكانية وجود عامل مشترك بينها جميعا، لكن هذا العامل، إن وجد، لم يُحدّد معاملة بعد» (١) . كذلك كانت «الأفكار الرومانسية» فيها يقول لفجوي . «غير متجانسة في معظمها، مستقلة عن بعضها البعض من الناحية المنطقية، وأحيانا متعارضة في مدلولاتها» . (٢) .

لم يتقدم أحد، حسب علمي ، لقبول هذا التحدي من بين من زالوا يعتبرون المصطلح المذكور مفيداً، ويودّون الاستمرار في الكلام عن حركة رومانسية أوروبية واحدة . ومع أن لفجوي يذكر بعض التحفظات ويقدم بعض التنازلات للرأي الأقدم، إلا أن الانطباع السائد هذه الأيام، خاصة بين الباحثين الأمريكيين، هو أن مقولة لفجوي ثابتة لا تتزعزع . أما أنا فأنوي إثبات أنه ليس هنالك من أساس

* العنوان الرئيس لهذا الجزء (P. P. The Concept of Romanticism on Literary History)

؛ 198 - 128 من كتاب Concepts of Criticism للمؤلف .

لهذه الإسمانية المتطرفة، وأن الحركات الرومانسية الرئيسة تشكل وحدة نظريات وفلسفات وأساليب وأن هذه بدورها تشكل مجموعة متجانسة من الأفكار تتضمن كل منها الأخرى.

حاولت في بحث آخر أن أقيم دفاعاً نظرياً عن استعمال المصطلحات الخاصة بالحقب وعن فائدتها (٣). وخلصت إلى القول إن علينا أن ننظر إلى هذه المصطلحات لا باعتبارها مؤشرات لغوية اعتباطية، ولا باعتبارها كيانات ميتافيزيقية، بل باعتبارها أساء لنظم من المعايير تسود الأدب في أوقات معينة من مسيرة التاريخ. واصطلاح «المعايير» هو مجرد اصطلاح مناسب يعني التقاليد والمواضيع والفلسفات والأساليب وما شابهها، بينما أعني بسيادتها تغلب مجموعة من المعايير بالمقارنة مع المجموعة التي تغلبت في الماضي. ويجب ألا يفهم اصطلاح السيادة فهماً إحصائياً، إذ أن من الممكن أن نتصور وضعاً تظل فيه المعايير القديمة متغلبة عددياً بينما تُبتكر الأعراف الجديدة، أو تُستعمل من قبل كتّاب يتصفون بأعظم قدر من الأهمية. ولذا يبدو لي أن من المستحيل تفادي مشكلة الثقوبم النقدية في التاريخ الأدبي. ليس من الضروري أن يلتزم المؤرخ الأدبي المعاصر بالنظريات والمصطلحات والشعارات الأدبية لعصر من العصور. ونحن محقون في حديثنا عن «عصر النهضة» والباروك رغم أن هذين المصطلحين ظهرا بعد الحدين اللذين يصفانها بقرون. ومع ذلك فإن تاريخ النقد الأدبي ومصطلحاته وشعاراته تزود المؤرخ الأدبي بأدلة مهمة لأنه يظهر مدى وعي الفنانين بأنفسهم، وقد يكون قد أثر على عملية الكتابة تأثيراً عميقاً. لكن هذه المسألة لا بد من حلّها في كلّ حالة على حدة، لأنه كانت هناك عصور من الوعي المتدني بالذات، وعصور تخلف فيها الوعي النظري عن الممارسة العملية، بل تناقض معها.

كانت مسألة المصطلحات، وانتشارها في حالة الرومانسية معقدة بشكل خاص لأنها كانت معاصرة، أو كادت تكون معاصرة للظاهرة التي تصفها. وقد دلّ تبني المصطلحات على وعي بما حصل من تغيرات. لكن هذا الوعي ربما وجد

بمعزل عن المصطلحات، وربما أدخلت هذه المصطلحات قبل أن تحدث التغيرات باعتبارها مجرد برنامج، أو مجرد تعبير عن رغبة، أو عن حفز للتغير. والوضع يختلف من بلد إلى آخر، لكن هذا لا يعني بطبيعة الحال أن الظواهر التي تسميها هذه المصطلحات كانت تختلف اختلافا جوهريا.

دُرِسَ التاريخ الدلالي لمصطلح «رومانسي» دراسة مفصلة في مراحله الأولى في كلٍّ من فرنسا وإنكلترة وألمانيا، وفي مراحله المتأخرة في ألمانيا^(٤). لكن أحداً لم يلتفت إلى تاريخه في الأقطار الأخرى لسوء الحظ، ولا يزال من الصعب، حتى في حالات توافر مواد الدراسة، أن ننشئ من تاريخ إطلاق صفة الرومانسية على عمل أدبي لأول مرة، وأيّ الأعمال الأدبية وصف بهذا الوصف، ومتى ظهرت المقابلة بين الكلاسيكية والرومانسية، ومتى أطلق كاتب معاصر صفة الرومانسية على نفسه، ومتى دخل اصطلاح الرومانسية لأول مرة في قطر من الأقطار، إلخ. ولذا فإنني سأحاول فيما يلي، مهما اعترى هذه المحاولة من نواقص في التفاصيل، أن أبين تاريخ هذا المصطلح على الصعيد العالمي وأن أجيب على بعض هذه الأسئلة.

لسنا معنيين هنا بتتبع التاريخ المبكر لكلمة «رومانسي». وما شهدته من توسيع لاستعمالها من معنى «شبيه بالرومانس» [أي بالأقصوصة الخيالية]، «بإذخ» «سخيف»، إلخ، إلى معنى «التصوير المؤثر». وإذا ما حصرنا اهتمامنا بتاريخ المصطلح كما هو مستخدم في النقد والتاريخ الأدبيين فلن تواجهنا صعوبات كثيرة في رسم معالنه. لقد استخدم اصطلاح «شعر رومانسي» أول ما استخدم ليصف شعر أريوستو وتاسو وأقاصيص العصور الوسطى التي استمدَّ الشاعران المذكوران منها المواضيع وآلات السرد^(٥) Machinery. وقد وَرَدَ الاصطلاح بهذا المعنى في فرنسا سنة ١٦٦٩، وفي إنكلترة سنة ١٦٧٤^(٥). ولا شك في أن توماس وارتن فهمه بهذا المعنى عندما كتب مقدمته لكتاب تاريخ الشعر الإنكليزي (١٧٧٤)

• آلات السرد : هي ما يستخدمه الشاعر (العلمي عادة) من آلية ومنظومات خارقة للطبيعة لمساعدته في تحريك أحداث قصته. [م].

بعنوان «أصل القصة الرومانسية في أوروبا». وقد تضمنت كتابات وارتن والعديد من معاصريه بين هذا الأدب «الرومانسي»، أدب العصر الوسيط وعصر النهضة، وبين كل التراث الأدبي الذي انحدر من العصور الكلاسيكية القديمة، وقد دافع هؤلاء الكتاب عن طريقة التأليف التي اتبعها كل من أريوستو وتاسو وسينسر وعن آلات السرد التي تميزوا بها ضد التهم التي وجهها لهم النقد الكلاسيكي المحدث باستخدام أفكار مستمدة من مدافعي عصر النهضة عن أريوستو وتاسو وأقاصيص العصور الوسطى^(٦). كذلك حاولوا الدفاع عن المثل نحو القصص «الرومانسية» تلك وأمثالها وعن خرقها للمعايير والقواعد الكلاسيكية رغم أن هذه المعايير والقواعد ظلت على مكانتها بقدر ما يتعلق الأمر بالأنواع الأدبية الأخرى. وقد كان للثانية هذه شبيهاها الواضحة في المقابلات الأخرى التي تميز بها القرن الثامن عشر: بين القدماء والمحدثين، بين الشعر الشعبي والشعر الفني، بين شعر شكسبير «الطبيعي» الذي لم يجفل بالقواعد وبين التراجيديا الكلاسيكية الفرنسية. وهناك مزوجة مقصودة قطعاً بين صفتي القوطية والكلاسيكية في كتابات كل من هيرد ووارتن. فهيرد يتكلم عن تاسو بوصفه ينتقل بين القوطية والكلاسيكية وعن مملكة الجن باعتبارها قصيدة قوطية وليست كلاسيكية. أما وارتن فيدعو الكوميديا الإلهية لدانتي «مركباً رائعاً من الخيال الكلاسيكي والخيال الرومانسي»^(٧). هنا تلتقي الكلمتان الشهيرتان، ربما للمرة الأولى، ولكن أغلب الظن أن وارتن لم يقصد أكثر من أن دانتي استخدم الأساطير الكلاسيكية والمواضيع الفروسية معاً.

دخل هذا الاستعمال لمصطلح الرومانسية إلى ألمانيا. ففي عام ١٧٦٦ كتب غرشتينبرغ مراجعة لكتاب وارتن ملاحظات حول ملكة الجن معتبراً إياه مفرطاً في تمسكه بالأفكار النيوكلاسيكية، وأفاد هيردر من علم وارتن ومعلوماته ومصطلحاته هو ومعاصروه الإنكليز. وقد ميز أحياناً بين الذوق الرومانسي (الفروسي) والذوق القوطي (الشمالي)، ولكنه غالباً ما استخدم كلمة «الرومانسي» بدلاً من «القوطي» والعكس بالعكس. وقد لاحظ منذ سنة ١٧٦٦

أن مزيج الديانة المسيحية والفروسية أدى إلى نشوء «ذوق إيطالي روحي رومانسي»^(٨)، ثم دخل هذا الاستعمال إلى أوائل الكتب المدرسية عن تاريخ الأدب العام: إلى كتاب تاريخ الأدب (١٧٩٩) لايكهون، وإلى الأجزاء الأولى المخصصة للأدبين الإيطالي والإسباني من كتاب فريدرخ بوترك هاتل تاريخ الشعر والبيان منذ القرن الثالث عشر (١٨٠١ - ١٨٠٥). وترد كلمة «رومانسي» في هذا الكتاب في مختلف السياقات: فهي ترد كوصف للأسلوب والشخصيات والشعر، ويستخدم بوترك اصطلاح altromantisch (رومانسي قديم) ليشير إلى العصور الوسطى، واصطلاح neuromantisch (رومانسي جديد) ليشير إلى ما نسميه نحن عصر النهضة. وهذا الاستخدام شبيه إلى حد كبير باستخدام وارتن مع فارق واحد هو أن مداه قد أخذ بالاتساع: فلم تعد الرومانسية تنسحب على العصر الوسيط وأريوستو وتأسو فقط، بل أخذت تشمل شكسبير وسرفانتس وكالديرون. وأخذت تعني، ببساطة، كل الشعر الذي ينتمي إلى تراث يختلف عن ذلك الذي انحدر من العصور الكلاسيكية.

وقد اتصل هذا المفهوم التاريخي الواسع بمعنى آخر فيما بعد، ألا وهو المعنى التايولوجي * (typological) الذي قام على أساس توسيع التقابل بين ما هو كلاسيكي وما هو رومانسي، وبدأ على يدي الأخوين شليغل. وقد قال غوته في حديث له مع إكرمان سنة ١٨٣٠ أن شلر اخترع التمييز بين المطبوع والمصنوع، وأن الأخوين شليغل غيرا المصطلحين إلى «كلاسيكي ورومانسي»^(٩). وكان غوته قد غدا في ذلك الوقت شديد العداء للتطورات الأدبية الحديثة في فرنسا وألمانيا وصاغ التمييز على الشكل التالي: «الكلاسيكية صحة والرومانسية مرض»^(١٠). وكان يكره الأخوين شليغل لأسباب شخصية وأيديولوجية. لكن حكمه لم يكن سليماً من الناحية التاريخية. صحيح أن مقالة شلر «الشعر المطبوع

* التايولوجي: تستخدم هذه الكلمة بمعنيين في الدراسات الأدبية: ١- تصنيف الشخصيات، أو الأحداث، أو الأفكار إلى أنماط (types). ٢- دراسة الرموز، أو تفسيرها. [م].

والشعر المصنوع» كانت تعبيراً عن تايولوجية أساليب أثرت على تحول فريدرخ شليغل إلى الحدادته بعد أن كان مفتوناً بالحضارة اليونانية (١١). لكن تمييز شلر ليس مطابقاً لتمييز الأخوين شليغل، كما يتضح من حقيقة انتهاء شكسبير إلى ما هو naive عند شلر وما هو romantisch عند شليغل.

حظيت المعاني الدقيقة لهذين المصطلحين عند الأخوين شليغل بكثير من الإهتمام (١٢). لكننا لو نظرنا إلى تاريخ كلمة «رومانسي» من منظور أوروبي واسع، لوجدنا أن كثيراً من هذه المعاني ذات صفة شخصية خالصة لأنها لم تترك أثراً على التاريخ اللاحق للمصطلح، ولم تؤد إلى تلك الصياغة التي كانت بعيدة الأثر والتي وضعها أوغوست فلهم شليغل نفسه في محاضرات حول الفن المسرحي والأدب (١٨٠٩ - ١٨١١) ودعيت بحق «رسالة الرومانسية الألمانية إلى أوروبا» (١٣). ويبدو أن اصطلاحى Romantik و Romantiker بوصفهما إسمين كانا من ابتكار نوفاليس سنة ١٧٩٨ - ١٧٩٩. لكن الـ Romantiker عند نوفاليس هو مؤلف روايات خيالية وقصص جنّيات على شاكلة ما ألفه هو، بينما ترادف Romantik كلمة Romankunst بهذا المعنى (١٤). كذلك تربط القطعة الشهيرة رقم ١١٦ من الأثينايوم (١٧٩٨) التي كتبها فريدرخ شليغل، والتي تعرف «الشعر الرومانسي» باعتباره شعراً تقديمياً شاملاً بفكرة الرواية الخيالية تلك. لكن الاصطلاح استعاد في المقطوعة اللاحقة بعنوان «أحاديث عن الشعر» (١٨٠٠) معناه التاريخي المحدد: ووُصِف شكسبير باعتباره مؤسس الدراما الرومانسية، ووُجِدَ العنصرُ الرومانسي أيضاً في سرفانتس والشعر

* المطبوع والمصنوع:

هذه ترجمة لعنوان بحث شلر الشهير Über naive und sentimental ische Dichtung والترجمة الحرفية لكلمتي naive و Sentimentalische (الساذج والعاطفي) نفسد المقصود. فكلمة naive عند شلر تصف الشاعر الذي تكون شخصيته على وفاق مع الطبيعة (كشعراء اليونان وشكسبير ورغوته) أما كلمة Sentimentalische فتصف الشاعر (كشلر نفسه) الذي فقد ذلك الوفاق المباشر مع الطبيعة، ولكنه يتوق إلى استعادته ([الترجم].

الإيطالي، «وفي عصر الفروسية والحب وقصص الجنيات، ذلك العصر الذي جاءتنا منه كلمة الرومانسية والأشياء الرومانسية». لم يكن فريدرخ شليغل، وقت كتابة تلك المقطوعة، يعدّ عصره رومانسياً لأنه استثنى روايات جان بول باعتبارها الكتابات الرومانسية الوحيدة في عصر غير روماني. كذلك استعمل الكلمة بشكل غامض، مبالغ فيه حين ادّعى أنه لا بد من أن يكون الشعر كله رومانسياً (١٥).

لكن أحكام الأخ الأكبر أوغوست فلهلم شليغل وأوصافه هي التي أثّرت في ألمانيا وغيرها. لم تصف المحاضرات المتعلقة بعلم الجمال التي ألقاها في Jena عام ١٧٩٨ التباين بين الكلاسيكية والرومانسية بشكل صريح. لكن هذا التباين مفهومٌ ضمناً في النقاش الطويل المخصص للأنواع الأدبية الحديثة التي تضم الرواية الرومانسية التي وصلت قمّتها في «ذلك العمل الكامل من أعمال الفن الروماني العليا» الدون كيخوته، مثلما تضم الدراما الرومانسية التي كتبها كلٌّ من شيكسبير وكالديرون وغوته، والشعر الشعبي الروماني المتمثل في القصص الخيالية الإسبانية وقصائد البلاد الاسكتلندية (١٦).

أما في محاضرات برلين التي ألقاها ما بين عامي ١٨٠١ و ١٨٠٤ (والتي لم تنشر حتى عام ١٨٨٤) (١٧)، فقد صاغ شليغل المقابلة بين الكلاسيكية والرومانسية باعتبارها مقابلة بين شعر العصور القديمة والشعر الحديث، وربط الرومانسية بما هو تقدّمي مسيحي. وكتب وصفاً مختصراً لتاريخ الأدب الروماني يبدأ ببحث في أساطير العصور الوسطى وينتهي باستعراض للشعر الإيطالي للفترة التي ندعوها اليوم عصر النهضة. ووصف دانتي وبيترارك وبوكاشيو باعتبارهم مؤسسي الأدب الروماني الحديث، رغم أن شليغل كان يعرف بالطبع أنهم كانوا معجبين بأدب العصور القديمة. لكنه قال إن الأشكال التي استخدموها وأنماط التعبير التي جاءوا بها كانت غريبة كل الغرابة عن الكلاسيكية. ولم يكونوا يحلمون بالحفاظ على الأشكال القديمة في البنية والتأليف. كذلك ضمت الرومانسية عنده القصائد البطولية الألمانية مثل النيبلونغن *Nibelungen*،

وسلسلة القصص المتعلقة بآرثر، وتلك المتعلقة بشارلمان، والأدب الإسباني من السِّيد حتى الدون كيخوته. لقيت المحاضرات إقبالا جيدا فترسبت منها هذه الأفكار إلى ما كتبه ونشره أناس غير الأخوين شليغل. أما شليغل نفسه فقد نشر بعض هذه الأفكار في كتابه عن المسرح الإسباني عام (١٨٠٣). كما أننا نجد المقابلة بين الرومانسية والكلاسيكية موضع بحث وتفصيل في المحاضرات غير المنشورة التي ألقاها شلنغ عن فلسفة الفن (١٨٠٢ - ١٨٠٣) (١٨). وفي كتاب جان بول مبادئ الإستيقا (١٨٠٤)، وفي كتاب فريدريخ آست نظرية الفن (١٨٠٥) (١٩). لكن أهم صياغة للموضوع ظهرت في محاضرات أوغوست فلهلم شليغل التي ألقاها في فينّا عام ١٨٠٨ - ١٨٠٩ ونشرها عامي ١٨٠٩ ، ١٨١١ ، ففيها يربط التعارض بين الرومانسية والكلاسيكية بالتعارض بين العضوية والميكانيكية، وبين التكوين والتصوير. كذلك يعارض فيها أدب العصور القديمة والأدب النيوكلاسيكي (الفرنسي بالدرجة الأولى) بالدراما الرومانسية التي كتبها شكسبير وكالديرون، ويعارض شعر الكمال بشعر الرُّغبة التي لا تحدّها حدود.

من السهل أن ندرك كيف أن هذا الاستخدام التايولوجي التاريخي دخل في وصف الحركة التي كانت معاصرة له، وذلك لأن الأخوين شليغل كانا شديديّ العداء للكلاسيكية في تلك الفترة، وكانا يستعينا بأصول الأدب الذي سُمّياه رومانسياً وبمناذجه. لكن العملية كانت بطيئة مترددة بشكل يثير العجب. فهذا جان بول يصف نفسه باعتباره كاتب سيرة الرومانسيين عام ١٨٠٣، ولكن يبدو أنه يشير إلى شخصيات في رواياته. وفي عام ١٨٠٤ يشير إلى تيك وغيره من الرومانسيين قاصداً بذلك كتابَ قصص الجنّيات. غير أن تسمية الأدب المعاصر بالأدب الرومانسي كان مردها فيما يبدو إلى أعداء جماعة هايدلبرغ التي اعتدنا أن نسمّيها هذه الأيام بالدرسة الرومانسية الثانية. فقد هاجمهم ج. هـ. فوسّ بسبب آرائهم الكاثوليكية الرجعية عام ١٨٠٨ ونشر تقليداً ساخراً لهم بعنوان تقويم رنّ رنّ يا جرمس **Klingklingelalmanach** وعنوانٍ فرعي هو كتاب جيب

لرومانسين الكاملين الذين يقال إنهم صوفيون. *Ein Taschenbuch für Vollende te Romantiker und angehende Mystiker* وتبنت مجلة المُنْتَكِف *Zeitschrift für Einsiedler*، الناطقة باسم أرنييم وبرنتانو مصطلح الرومانسية بسرعة. لكن يبدو أن مزايأ أصحابنا الرومانسين نالت المديح لأول مرة في مجلة العلم والفن (١٨٠٨) *Zeitschrift für Wissenschaft und Kunst* ولا نجد أول وصف تاريخي والحزب الأدبي الجديد لمن يطلق عليهم اسم الرومانسين، إلا في الجزء الحادي عشر (١٨٠٩) من تاريخ بوترفك الهائل حيث يجري بحث مجموعة بنا وبرنتانو معاً (٢٠)، بينما ضمّ كتاب هاينه المدرسة الرومانسية (١٨٣٣) كلاً من فوكيه وأوهلاند وفيرنروي. ت. أ. هوفمان. أما كتاب رودولف هايم المعتمد المدرسة الرومانسية (١٨٧٠) فقد حصر اهتمامه بمجموعة بنا الأولى: الأخوين شليغل ونوفالس وتيك. وهكذا أهمل في التاريخ الأدبي الألماني المعنى التاريخي الأصلي الواسع وصارت الرومانسية اسماً لجماعة من الكتاب لم يسمّوا أنفسهم رومانسين.

غير أن معنى الإصطلاح الواسع كما استخدمه أوغوست فلهلم شليغل انتشر خارج ألمانيا في كل الاتجاهات. ويبدو أن الأقطار الشمالية كانت أول الأقطار التي تبنت المصطلح. فقد كتب ينز باغين عام ١٨٠٤ (أو بدأ يكتب) تقليداً ساخراً لفافوست بالألمانية كان عنوانه الفرعي العالم الرومانسي، أو رومانين في بيت الأحمق (٢١) *De romantische Welt Oder Romanien im Tollhans* وقد كان باغين، من الناحية الشكلية على الأقل، محرر تقويم رن رن يا جرس *KlingKlingelalmanach*. وجاء آدم أيتلينشلاغر بمفاهيم عن الرومانسية الألمانية إلى الدانمارك في العقد الأول من القرن التاسع عشر. ويبدو أن الجماعة الملتفة حول مجلة *Phosphoros* في السويد كانت أول من ناقش المصطلح هناك. وفي عام ١٨١٠ نشرت ترجمة لجزء من كتاب آست الاستطيقا وروجعت مراجعة مستفيضة في المجلة المذكورة تضمنت إشارات إلى شليغل ونوفالس وفاينرود (٢٢). وفي هولندا نجد التعارض بين الشعر الكلاسيكي والشعر

الرومانسي مفصلاً عند ن. ج. فان كامبن سنة ١٨٢٣ (٢٣).

أما في العالم اللاتيني، وفي إنكلترة كما في أمريكا، فقد كان الدور الوسيط الذي لعبته المدام دي ستال حاسماً. غير أن الأدلة تشير إلى أنها في فرنسا قد سبقها آخرون، ولكن بشكل أقل تأثيراً. والظاهر أن استخدام وارتن للاصطلاح كان نادراً في فرنسا رغم أننا نصادفه في كتاب بحث في الثورات *Essai sur les revolutions* لشتاتويريان (١٧٩٧)، وهو الكتاب الذي كتبه في إنكلترة، وترد الكلمة فيه مرتبطة بكلمة «قوطني» وكلمة «تيوتوني». ومكتوبة بالتهجئة الإنكليزية (٢٤). لكن الكلمة، باستثناء هذه الإشارات المتناثرة، لم ترد في سياق أدبي قبل بدء الشعور بالأثر الألماني المباشر. وقد وردت في رسالة نشرها شارل فيلير، وهو مهاجر فرنسي في ألمانيا وأول شراح كانت في المجلة الموسوعية عام ١٨١٠، يصف فيها دانتي وشكسبير بأنها عماد الرومانسية، ويمدح الطائفة الروحية الجديدة في ألمانيا لأنها تحبذ الرومانسية (٢٥). غير أن مقالة فيلير لم تكد تلقت انتباه أحد. كذلك لم تترجم فيليب ألبرت شتايفر التي نشرها عام ١٨١٢ لكتاب بوتترفك تاريخ الأدب الإسباني أي اهتمام رغم أنها روجعت من قبل غيزو الشاب. أما السنة الحاسمة فقد كانت سنة ١٨١٤، فقد نُشر في شهري أيار وحزيران من تلك السنة كتاب حول أدب جنوب أوروبا لسيموند دي بيسمُندي، وفي تشرين الأول نُشر كتاب المدام دي ستال حول ألمانيا في لندن رغم أنه كان جاهزاً للطباعة عام ١٨١٠. وفي كانون الأول سنة ١٨١٣ ظهر كتاب أوغوست فلهلم شليغل في الأدب الدرامي في ترجمة قامت بها مدام بيكر دي سوسير، بنت عم المدام دي ستال. والأهم من كل ذلك أن كتاب حول ألمانيا أُعيدت طباعته في باريس في أيار ١٨١٤. ولعل من نافلة القول الإشارة إلى أن هذه الأعمال جميعاً تشع من مركز واحد، وأن كويت وبِسْمُندي وبوتترفك والمدام دي ستال يعتمدون اعتماداً لا شك فيه على شليغل بقدر ما يتعلق الأمر بمفهوم الرومانسية.

ليس هناك من حاجة لتكرار قصة ارتباطات أوغوست فلهلم شليغل بالمدام

دي ستال. فتفصيل القول في المقابلة بين الكلاسيكية والرومانسية في الفصل الحادي عشر من كتاب حول ألمانيا مع أمثاله من المقابلات بين ما هو كلاسيكيٌ نحويٌّ وبين ما هو رومانيٌّ تصويري، وبين مسرحية الأحداث اليونانية ومسرحية الشخصيات الحديثة، وبين شعر القدر وشعر العناية الإلهية، وبين شعر الكمال وشعر الصيرورة (التقدم)، كل ذلك مستمد من شليغل. أما سمندي فكان يكره شليغل شخصياً، وأثارت عدة آراءٍ من آرائه «الرجعية» حفيظته. وقد يكون سمندي قد استمدَّ الكثير من التفاصيل الصغيرة من بوتर्फك وليس من شليغل، ولكن رأيه القائل إن آداب الرومانس [يعني الآداب المكتوبة باللغات الفرنسية والإيطالية والفرنسية والبرتغالية والرومانية] رومانسية الروح في جوهرها وأن الأدب الفرنسي هو الاستثناء من بينها مستمدٌ من شليغل بدون شك، كما هو الحال بالنسبة لما ذكره عن التعارض بين المسرحية الإسبانية والمسرحية الإيطالية (٢٦).

كُتِبَ عن هذه الكتب الثلاثة، كتب سمندي والمدام دي ستال وشليغل، مراجعات كثيرة. ونوقشت بحدةٍ وحماس. وقد جمع المسيو إدمون إغلي مجلداً كاملاً من حوالي ٥٠٠ صفحة من هذه المناقشات للسنوات من ١٨١٣ حتى ١٨١٦ فقط (٢٧). وقد كان ردُّ الفعل يتسم بشيء من اللين بالنسبة للبحثة سمندي، ولكنه كان عنيفاً بالنسبة للغريب شليغل، ومزيجاً من هذا وذاك ومن الحيرة بالنسبة للمدام دي ستال. وكان الأعداء في كل هذه المجادلات يُدْعَوْنَ الرومانسيين، ولكنه لم يكن واضحاً أي أدبٍ حديث يقصدون باستثناء تلك الكتب الثلاثة. وعندما نشر بنجامن كونستان روايته أدولف (١٨١٦) هوجم لأنه اعتبر ظهيراً للتنوع الرومانسي من الأدب. وأطلق هذا الاسم باحتقار أيضاً على الملودراما ووُصِفَت الدراما الألمانية بالصومة ذاتها أيضاً (٢٨).

لكن لم يدَّعِ أيُّ فرنسيٍّ نفسه رومانسياً حتى عام ١٨١٦، ولم يكن اصطلاح romantisme (الرومانسية) معروفاً في فرنسا. ولا يزال تاريخ هذا الاصطلاح هناك غامضاً. ومن الغريب أن كلمة Romantismus وردت كرديفٍ للتقفية

السيئة في الشعر، وللغنائية الفارغة في رسالة كتبها كلمانس برنتايو إلى أنخيم فون أرنيم سنة ١٨٠٣ (٢٩)، لكن هذه الصيغة لم يكن لها مستقبل في ألمانيا على حد علمي. وفي سنة ١٨٠٤ أشار سينانكور إلى رومانسية المناظر الأليبية (٣٠)، وبذا استعمل الاصطلاح كاسم يتطابق استعماله مع استعمال الصفة *romantic* بمعنى *Picturesque* (منظره مؤثر). لكن يبدو أن الاصطلاح لا يرد في السياقات الأدبية قبل سنة ١٨١٦، لكنه يرد آنثذ بشكل غامض المعنى ويقصد المزاج. وهناك رسالة في الـ *Constitutionnel* يفترض أن كاتبها رجل يعيش قرب الحدود السويسرية على مرمى النظر من قلعة المدام دي ستال، يشكو فيها من حماس زوجته لما هو روماني، ويتحدث عن شاعر يُنمّي «النوع التيوتوني من الأدب»، قرأ لها «قطعا مليئة بالرومانسية، بأسرار التقبيل الصافية، وبعاطفة الأجراس البدائية وحزنها المتموج» (٣١). وبعد ذلك بفترة قصيرة وصف ستندال الذي كان آنذاك في ميلان (وكان قد قرأ محاضرات شليغل بعد نشر الترجمة الفرنسية مباشرة) ووصف شليغل في رسائله بأنه «دعي جاف صغير» يشير السخرية، ولكنه شكّا من أن الفرنسيين يهاجمون شليغل ويطنون أنهم هزموا «الرومانسية» (٣٢). ويبدو أن ستندال كان أول فرنسي يدعو نفسه رومانسيا: «أنا روماني متحمس، أي أنني مع شكسبير ضد راسين، ومع اللورد بايرون ضد بوالو» (٣٣).

لكن ذلك كان في عام ١٨١٨، وكان ستندال آنثذ يعبر عن ولائه للحركة الرومانسية الإيطالية. ولذا فإن إيطاليا مهمة في قصتنا هذه لأنها كانت أول الأقطار اللاتينية التي حدثت بها حركة رومانسية واعية لكونها رومانسية. ولقد كان الجدال قد دخل إلى هناك بطبيعة الحال إثر نشر كتاب المدام دي ستال حول ألمانيا الذي ترجم سنة ١٨١٤. كذلك ظهر كتاب هـ. جي حديث حول الرومانسية في الأدب عام ١٨١٤ وتميز بنزعة لارومانسية عنيفة في ترجمة إيطالية مباشرة (٣٤). كما أن دور مقالة المدام دي ستال عن الترجمات من الألمانية والإنكليزية معروف. فقد تسببت في نشر الدفاع الذي كتبه لودفيكو دي بريم

الذي أشار إلى النزاع كله باعتباره مسألة فرنسية ونظر إلى الرومانسية نظرة تذكرنا بهيردر أو حتى يوارتن. فهو يقتبس دفاع غرافينا عن فنّ التأليف الذي اتبعه أريوستو في أورلاندو الغاضب ويرى أن المعايير نفسها تنطبق على الرومانسيين الشماليين شكسبير وشلر في التراجيديا(٣٥). أما كتاب جيوفاني بيرشت المعنون Berchet رسائل شبه جاذبة لكرستوموس وما يضمّه من ترجمة لبعض بالادات بيرغر Burger فيعتبر في العادة بياناً الحركة الرومانسية الإيطالية. لكن بيرشت لا يستعمل الصيغة الأسمية للكلمة ولا يتكلم عن حركة رومانسية إيطالية. وتأسو هو أحد الشعراء الذين يسميهم romantici، ويشبّه التعارض المشهور بين الشعر الكلاسيكي والشعر الرومانسي بالتعارض بين شعر الأموات وشعر الأحياء(٣٦). والطبيعة السياسية المعاصرة للحركة الرومانسية الإيطالية نجد بوادرها في هذا الكتاب. وفي عام ١٨١٧ ترجمت محاضرات شليغل من قبل جيوفاني غيرارديني، لكن طوفان النشرات - بل المعركة كلها - لم يتدفق إلا عام ١٨١٨ حين استخدمت كلمة الرومانسية لأول مرة من قبل أعداء الرومانسية، من أمثال فرانسيسكو بتي، وكاميلو بكياري، والكونت فالتّي دي بارولو الذي كتب كتاباً حول المعركة الرومانسية Della Romanticomachia، الذي ميز فيه بين النوع الرومانسي genere romantico والرومانسية il romanticismo. وقد ادّعى بيرشت في تعليقاته التهكمية أنه لا يفهم هذا التمييز(٣٨)، بينما لم يستعمل إريس فسكوني في مقالاته الرسمية، عن هذا المصطلح، التي كتبها بعد ذلك بقليل، إلا كلمة romantismo لكن يبدو أن كلمة Romanticismo كانت قد استقرت مع حلول عام ١٨١٩ عندما استعملها د. م. دالا في عنوان ترجمته للفصل الثلاثين من كتاب سيمندي أدب الجنوب : «التعريف الصحيح للرومانسية» Vera Definizione del Romanticismo رغم أن الأصل الفرنسي ليس فيه أثر للكلمة. أما ستندال الذي كان قد استخدم صيغة romantisme ودأب على استخدامها فقد تحول مؤقتاً إلى استخدام romanticisme تحت تأثير الكلمة الإيطالية كما هو واضح. وقد كتب ستندال

مقاتلين صغيرتين عنوان الأولى «ماهي الرومانسية؟» والثانية «حول الرومانسية في الفنون الجميلة»، إلا أن المقاتلين ظلّتا مخطوطتين (٤٠). وقد ظهرت في المقالة الأولى من كتابه راسين وشكسبير، وهي المقالة التي نُشرت في مجلة باريس الشهرية (١٨٢٢) كلمة romanticisme مطبوعة لأول مرة باللغة الفرنسية.

لكن يبدو أن كلمة romantisme كانت قد أصبحت هي السائدة في فرنسا. فقد استعملها فرانسوا مينييه Mignet عام ١٨٢٢، وتبعه في ذلك فيليمان ولاكريتيل في العام التالي (٤١). وقد تعرّز انتشار الكلمة وقبولها عندما بدأ لوي س. أوجيه مدير الأكاديمية الفرنسية كتابه بحث في الرومانسية استنكر فيه الهرطقة الجديدة في جلسة مهيبة عقدتها الأكاديمية يوم ٢٤ نيسان ١٨٢٤. وفي الطبعة الثانية من كتاب راسين وشكسبير تحلى ستندال عن romanticisme لصالح الصيغة الجديدة romantisme. ولن نحاول هنا أن نعيد سرد القصة المألوفة الخاصة بالجماعات الرومانسية، والدوريات الرومانسية التي ظهرت في العشرينات، والتي أدت مجموعها إلى كتابة مقدمة مُرْمُول، وإلى المعركة الكبرى التي أثارها مسرحية إرناني (٤٢). غير أن من الواضح أن الاصطلاح التاريخي التايبولوجي الذي أدخلته المدام دي ستال، تحوّل، كما في إيطاليا، إلى صرخة حرب تميّزت بها جماعة من الكتاب وَجَدَتْ تلك الكلمة اسماً مناسباً لها للتعبير عن معارضتها للمثل العليا التي نادى بها الكلاسيكية المحدثة. وفي أسبانيا ظهرت الكلمتان كلاسيكي ورومانسي في الصحف منذ ١٨١٨، مع إشارة صريحة إلى لويجي مونتيجيا الذي قدم إلى إسبانيا سنة ١٨٢١ وكان أول من كتب بالتفصيل عن الرومانسية في مجلة الأوروبي Europeo (١٨٢٣)، حيث علّق لوثر سولر بعد ذلك بوقت قصير على الجدل الدائر بين الرومانسين والكلاسيكيين. غير أن جماعة الكتاب الإسبان الذين دعوا أنفسهم رومانسين لم تنتصر إلا حوالي عام ١٨٣٨، لكن الجماعة لم تلبث أن انفصمت غراها كمدرسة متماسكة (٤٣).

أما في البرتغال فالظاهر أن المبدأ غارت بين الشعراء كان أول من أشار إلى

الرومانسيين في قصيدته Camoes التي كتبها عام ١٨٢٣ في الماهر خلال نفيه إلى فرنسا(٤٤).

تلقت الأقطار السلافية مصطلح الرومانسية في الفترة التي تلتقتها الأقطار الناطقة بلغات الرومانس نفسها تقريبا. ففي-بوهيميا وردت الصفة romantick كوصف لقصيدة منذ عام ١٨٠٥، وورد الاسم romantismns عام ١٨١٩، والاسم romantilka المشتق من الألمانية عام ١٨٢٠، والاسم romantik (بمعنى رومانسي) عام ١٨٣٥، (٤٥) لكن لم تظهر هناك مدرسة رومانسية رسمية.

وفي بولندا كتب كاسيمير برودزنسكي بحثا حول الكلاسيكية والرومانسية عام ١٨١٨، وكتب مسكيفتش مقدمة طويلة لكتابه قصائد بالاد ورومانس (١٨٢٢) شرح فيها التعارض بين الكلاسيكية والرومانسية، مشيرا إلى شليغل وبوترفك وإبرهارد مؤلف أحد الكتب الألمانية الكثيرة عن الإستطيقا التي ظهرت في ذلك الوقت. وقد ضم الكتاب قصيدة بعنوان «الرومانسية» وهي بالاد حول موضوع إينور. (٤٦)

وفي روسيا وصف بوشكين قصيدته سجين من القفاس بأنها قصيدة رومانسية عام ١٨٢١، ويبدو أن الأمير فيازمسكي في مراجعته لتلك القصيدة في العام التالي كان أول من بحث التعارض بين الشعر الرومانسي الجديد والشعر الذي يلتزم بالقواعد. (٤٧)

أما قصة المصطلح في الإنكليزية، وهي القصة التي تتضمن أغرب التطورات، فقد أوجلناها إلى الخاتمة. فقد بدأت بعد وارتن دراسة مستفيضة للروايات القروسطية الخيالية medieval romances، وللقصص الرومانسية romantic fiction. لكن لم يرد آنذاك أي تجاوز لاصطلاح الكلاسيكية والرومانسية ولا أي وعي بأن الأدب الذي افتتحه قصائد بالاد الغنائية لوردزورث وكولرج يمكن أن يدعى رومانسيا. وقد دعا سكت طبعته المحققة من سير ترسترام «أول رومانس إنكليزية كلاسيكية». (٤٨) ولم تزد مقالة كتبها جون

فورستر بعنوان «حول استخدام الرومانسية كمنهج» (٤٩) عن كونها بحثا عاديا في العلاقة بين الخيال والمحكمة العقلية، دون أي إشارة للاستخدام الأدبي باستثناء قصص الرومانس الغرومية.

أما التمييز بين الكلاسيكية والرومانسية فإدوارد فيرل أول مرة في محاضرات كولرج التي ألقاها عام ١٨١١. ويتضح منها أنها مستمدة من شليغل لأن التمييز مربوط بالتمييز بين العضوي والميكانيكي، بين الرسمي والنحتي، بتعبئة لفظية وثيقة الصلة بلغة شليغل. (٥٠) لكن هذه المحاضرات لم تنشر آنذاك. ولذا فإن التمييز لم يشع في إنكلترا إلا من خلال المدام دي ستال التي جعلت شليغل وسمندي معروفين هناك. فقد ظهر كتاب حول ألمانيا أول ما ظهر في لندن، ورافقت ترجمته إنكليزية ظهرت في نفس الوقت تقريبا. وكررت مراجعتان كتب إحداهما السير جيمس ماكنتش وشانيتها وليم تيلر من نورج التمييز بين الكلاسيكية والرومانسية، وأشار تيلر إلى شليغل وبين أنه يعرف اعتماد المدام دي ستال عليه. (٥١) كذلك كان شليغل برفقة المدام دي ستال في إنكلترا عام ١٨١٤، وروجعت الترجمة الفرنسية لمحاضراته مراجعة يملؤها المديح في المجلة الفصلية، (٥٢) وفي عام ١٨١٥ نشر جون بلاك، وهو صحفي من إدنبرة، ترجمته الإنكليزية لها، فقبلت هذه بالاستحسان أيضا. وكررت بعض المراجعات تمييز شليغل بالتفصيل، ومنها على سبيل المثال مراجعة هازلت في مجلة إدنبرة. (٥٣) وقد استعملت تمييزات شليغل وآراؤه الخاصة بالعديد من نواحي أدب شكسبير واقتبست من قبل هازلت، ونيشن دريك في كتابه شيكسبير (١٨١٧)، ومن قبل سكوت في مقال حول الدر اما (١٨١٩)، وفي مجلة أوليفر الأدبية (١٨٢٠) التي ضمت ترجمة لمقالة شليغل القديمة عن روميو وجوليت. أما استعمال كولرج لأفكار شليغل في المحاضرات التي ألقاها بعد ظهور الترجمة الإنكليزية فلا داعي لتكراره.

ويبدو أن الانطباع المعتاد بأن التمييز بين الكلاسيكية والرومانسية لم يكن معروفا انطباع غير دقيق. (٥٤) فقد تناوله توماس كامبل في مقال في الشعر عام

(١٨١٩) رغم أن كامبل يرى أن دفاع شليغل عن تجاوزات شكسبير على أسس رومانسية مفرط في الرومانسية حسب مفهومه . كذلك نجد في كتاب السيراجرتن برجز الحِكْمُ Gnomica وكتابه الآخر جَوَاب الغابات Sylvan Wanderer مديحا مدهشا للشعر القروسطي الرومانسي ، وما تحدّر منه من شعر تأسو وأريوستو في مقابل الشعر الكلاسيكي المجرّد الذي أنتجه القرن الثامن عشر . (٥٥) غير أننا لا نجد إلا استعمالات عملية قليلة لهذين المصطلحين في ذلك الوقت : هذا ماميول سنغر يقول في مقدمته لقصيدة مارلو هيرو ولياندر «إن موسيوس أكثر كلاسيكية وإن هنت أكثر رومانسية» . ويدافع عن شطحات مارلو التي قد تستثير سخرية النقاد الفرنسيين بقوله : «إن حكمهم قد انتهى لأننا بدأت تسود بيننا طريقة فلسفية أصبح للحكم بفضل الألمان ، وعلى رأسهم الأخوان شليغل . (٥٦) وفي سنة ١٨٣٥ حاول دي كوينسي أن يفصل القول في الشنائية بطريقة أكثر أصالة وذلك بالتركيز على دور المسيحية والفرق في الاتجاهات السائدة نحو الموت . ولكن هذه الأفكار مأخوذة عن الألمان هي الأخرى . (٥٧)

لكن لا بد من أن نؤكد على أنه ليس من بين الشعراء الإنكليز من اعتبر نفسه رومانسيا ، أو أدرك أهمية الجدل الدائر بالنسبة لعصره ووطنه . فلا كولرج ولا هازلت اللذان استخدما محاضرات شليغل طبقا تلك الأفكار على عصرهما وبلدهما ، بينما رفضها بايرون رفضا باتا . فرغم أنه كان يعرف شليغل شخصا (ويكرمه) وأنه قرأ كتاب حول ألمانيا وحاول أن يقرأ محاضرات فريدرخ شليغل ، إلا أنه اعتبر التمييز بين الكلاسيكية والرومانسية جدلا أوروبيا خالصا لا علاقة له بإنكلترا . وقد أشار في إهداء كان يود أن يقدم بواسطته مسرحية مارينو فاليري إلى غوته إلى «الصراع الكبير الدائر في كل من ألمانيا وإيطاليا حول ما يدعونه الرومانسية والكلاسيكية- تينك الكلمتين اللتين لم تكونا موضوعين للتصنيف في إنكلترا ، على الأقل ، عندما تركتها قبل أربع سنوات أو خمس» . وقال بايرون ، محترقا أعداء بوب في الجدل الذي دار بينه وبين بولز : «لم يدر بخلد أحد أنهم يستحقون أن يدعوا طائفة» . «ولربما نشأ شيء من هذا القبيل مؤخرا ، لكنني لم

أسمع عنه، وهو على كل حال من سوء النوق ما سيجعلني آسف لتصديقه». ومع ذلك فقد استخدم بايرون هذين المفهومين في السنة التالية فيما يبدو أنه دفاع عن نسبة الذوق الشعري. فهو يقول إنه ليست هناك مبادئ ثابتة في الشعر، وإن شهرة الكتاب لا بد من أن تتذبذب. «فهي لا تعتمد على مزايا الشعراء بل على تقلبات الآراء البشرية. وقد حاول كل من شليغل والمدام دي ستال أن يُحَيِّلا الشعر إلى نظامين، كلاسيكي ورومانسي. ولا يزال تأثيرهما في بدايته». لكن بايرون لم يكن على وعي بأنه ينتمي إلى الرومانسيين. إلا أن غيبر شرطة تمساويًا في إيطاليا كان أفضل علماء. فقد كتب تقريرًا يقول فيه إن بايرون ينتمي إلى الـ Romanticism وأنه «كتب ولا يزال يكتب شعرا ينتمي إلى هذه المدرسة الجديدة». (٥٨)

جاء إطلاق صفة الرومانسية على الأدب الإنكليزي الذي ظهر في بواكير القرن التاسع عشر بعد ذلك بوقت طويل. كذلك لم ترد تعابير a romantic و a romanticism إلا في وقت متأخر جدا في اللغة الإنكليزية، وقد وردت لأول مرة في تقارير وملاحظات عما كان يحدث في أوروبا. فقد كتب ستندال مقالة بالإنكليزية عام (١٨٢٣) راجع فيها كتابه راسين وشكسبير، وخصص مديحا خاصا للقسم المتعلق بالرومانسية [يقصد أن الصيغة Romanticism ترد هناك]. (٥٩) وكتب كارلايل في دفتر ملاحظاته عام (١٨٢٧) أن «غروستي رومانسي Romantic وأن مانزوني romanticist» وفي مقالته المعنونة «وضع الأدب الألماني» عام (١٨٢٧) تكلم عن الـ Romanticists الألمان. وترد كلمة Romanticism في مقالته المخصصة لشلر (١٨٣٦) التي يقول فيها غافلا: «نحن لسنا مشغولين بالمجادلات الدائرة حول الرومانسية Romanticism والكلاسيكية، لأن الجدل الذي أثاره بولز حول بوب تبخر منذ زمن طويل دون نتيجة». (٦٠) ويبدو أن كارلايل لم يطلق هاتين الكلمتين على تاريخ الأدب الإنكليزي. لا بل إننا لا نجد أثرًا لهاتين الكلمتين ومشغولتهما في كتاب متأخر ككتاب السيدة أولفانت المعنون التاريخ الأدبي لإنكلترا بين نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر عام (١٨٨٢). فهي لا تتكلم إلا

عن مدرسة البحيرة، والمدرسة الشيطانية، وجماعة الككني* . أما ولتر باجت فقد استعمل كلمة romantic مع كلمة Classical بشكل يظهر أنها لم يرتبطا في ذهنه بفترة معينة واضحة المعالم من تاريخ الأدب الإنكليزي، وتكلم عن خيال شلي الكلاسيكي عام ١٨٥٦. وفي عام ١٨٦٤ قارن بين وردزورث الكلاسيكي وتنسون الرومانسي ويراونغ الغروتسك grotesque. (٦١)

لكن ليست هذه القصة هي القصة الكاملة فيما يبدو. فقد كان كتاب توماس شو ملامح الأدب الإنكليزي (١٨٤٩)، من بين الكتب المدرسية، أقدم الاستثناءات. إذ تكلم عن سكتت باعتباره يمثل أول مرحلة في الأدب نحو الرومانسية romanticism. ودعا بايرون أعظم الرومانسيين، ولكنه فصل وردزورث عنها بسبب «سليته الميتافيزيقية». (٦٢) ولعل من المهم أن نذكر أن شو قد ألّف كتابه المدرسي هذا لطلابه في اللوقيوم في مدينة سينت بطرسبرغ، حيث كان الاصطلاحان دارجين ومتوقعين، كما هي الحال في بقية أنحاء القارة الأوروبية.

غير أن كتاب ديفيد مكيث موير فصول مختصرة في شعر نصف القرن الماضي عام (١٨٥٢) يصف ماثيو غريغوري لويس بأنه زعيم «المدرسة الرومانسية الخالصة» التي كان كل من سكوت وكولرج وسذي وهُغ من تلاميذها بينما عامل وردزورث معاملة مستقلة. وقد كتب عن سكوت تحت عنوان «إحياء المدرسة الرومانسية»، رغم أن هذه الكلمة لا ترد في متن النص. (٦٣) وتناول و. رشتن في كتابه محاضرات مسائية عن الأدب الإنكليزي عام (١٨٦٣) «المدرسة الكلاسيكية والرومانسية في الأدب الإنكليزي ممثلة بسبنسر ودرايدن ويوب وسكتت ووردزورث». (٦٤) ولعل انتشار الكلمة واستقرارها كوصف للأدب الإنكليزي في الجزء الأول من القرن التاسع عشر مردهما إلى كتاب ألويس براندل Alois Brandl المعنون كولرج والمدرسة الرومانسية في إنكلترا الذي ترجمته عن

* الككني : هي - هنا - كلمة تحقير تشير إلى انحطاط لغة الرومانسيين الإنكليز من وجهة نظر أعدائهم. والكلمة تشير أصلاً إلى لهجة بعض سكان لندن ذات الطابع المميز. (م)

الألمانية الليدي إيستليك عام (١٨٨٧) وإلى التيار الذي خلفه بحث Pater اللرومانسية في كتابه تقديرات Appreciations عام (١٨٨٩)، إلى أن استقر الأمر نهائيا في كتب كتلك التي ألفها و. لفليس وهنري أ. بيرز.

إذا استعرضنا الأدلة التي جمعناها فلن نملك إلا أن نقرُ باستنتاجات عدة يبدو أنها مهمة لموضوعنا. إذ تختلف تسمية الكتاب والشعراء لأنفسهم بالرومانسيين من بلد إلى بلد آخر اختلافا كبيرا، وأكثر الأمثلة على ذلك وردت متأخرة ولم تعمّر طويلا. وإذا ما اعتبرنا اتخاذ التسمية من قبل الكتاب أنفسهم معيارنا الأساسي في الاستعمال الحديث فلن نحصل على حركة رومانسية في ألمانيا قبل عام ١٨٠٨، وفي فرنسا قبل عام ١٨١٨ أو قبل عام ١٨٢٤. (لأن مثال ١٨١٨ كان مثالا وحيدا، هو مثال ستندال)، ولن نحصل على حركة رومانسية في إنكلترة على الإطلاق. أما إذا كان معيارنا استعمال كلمة الرومانسية كصفة لأي نوع من الأدب (أدب العصور الوسطى أولا، ثم تأسو وأريوستو) فسنعود إلى عام ١٦٦٩ في فرنسا، وعام ١٦٧٣ في إنكلترة، وعام ١٦٩٨ في ألمانيا. وإذا أصررنا على اعتبار التعارض بين الكلاسيكية والرومانسية تعارضا حاسما في موضوعنا فإننا سنصل إلى عام ١٨٠١ بالنسبة لألمانيا، وعام ١٨١٠ بالنسبة لفرنسا، وعام ١٨١١ بالنسبة لإنكلترة، وعام ١٨١٦ بالنسبة إلى إيطاليا، إلخ. وإذا ما اعتبرنا إدراك الصفة الرومانسية مهما بشكل خاص فسنجد كلمة Romanti في ألمانيا عام ١٨٠٢ وromantisme في فرنسا عام ١٨١٦، وromanticismo في إيطاليا عام ١٨١٨ وromanticism في إنكلترة عام ١٨٢٣. ولا شك في أن هذه الحقائق (رغم أن التواريخ قد تصحح) تشير إلى نتيجة مؤداها أن تاريخ الاصطلاح ودخوله في لغة من اللغات لا يمكن أن يقيّد استخدام المؤرخ الحديث له لأنه لو فعل ذلك لكان عليه أن يميز علامات في تاريخه لا يبررها الوضع الحقيقي للأدب التي هي موضوع بحثه. فقد حدثت التغيرات الكبرى بمعزل عن دخول هذه الكلمات في لغات تلك الأدب، إما قبل دخولها وإما بعده، ونادرا ما حصل ذلك في نفس الوقت، أو في وقت قريب منه.

أما الاستنتاج المعتاد المستمد من تفحص تاريخ الكلمات والذي مفاده أنها استعملت بمعان متناقضة فيبدولي مبالغا فيه إلى حد كبير. لا بد من الاعتراف أن كثيرا من الإستطيقين الألمان يلعون بالكلمات بأشكال شخصية متطرفة، وأن التأكيد على هذا الجانب أو ذاك من معانيها يختلف من كاتب إلى كاتب، وأحيانا من شعب إلى آخر، لكن لم يكن هناك بوجه عام أي سوء فهم بخصوص معنى الرومانسية باعتبارها وصفا جديدا للشعر يتعارض مع شعر الكلاسيكية المحدث، ويستمد الإلهام والمثل من العصور الوسطى وعصر النهضة، وقد فهمت الكلمة بهذا المعنى في كل أنحاء أوروبا، وحيثا ذهبنا نجد إشارات إلى أوغوست فلهلم شليغل والمدام دي ستال وصيفهما الخاصة التي تعارض الكلاسيكية والرومانسية.

أما أن هذه الاصطلاحات دخلت أحيانا في وقت متأخر كثيرا عن الوقت الذي تم فيه التثكير الحقيقي لثراث الكلاسيكية المحدث فلا يثبت بطبيعة الحال أن التغيرات لم يلاحظها أحد في تلك الفترة.

يجب علينا ألا نبالغ في أهمية استعمال كلمة الرومانسية بحد ذاته. فقد كان الكتاب الإنكليزي يدركون بوضوح منذ وقت مبكر أنه كانت هناك حركة ترفض المفاهيم النقدية، والأنماط الشعرية السائدة في القرن الثامن عشر، وأن تلك الحركة شكلت وحدة واحدة، وأن لها مثيلاتها في القارة الأوروبية، وخاصة في ألمانيا. ويوسعنا حتى في غياب الكلمة أن نتبع التغير الذي حصل، ضمن فترة قصيرة، ما بين المفهوم القديم لتاريخ الشعر الإنكليزي باعتباره تقدما منتظما من والروذنم إلى درايدن ويوب، وهو المفهوم الذي ظل مقبولا حتى وقت نشر كتاب حياة الشعراء للدكتور جونسون وبين رأي سذي المناقض لذلك الذي ذهب سنة ١٨٠٧، إلى «أن الفترة الواقعة بين درايدن ويوب هي فترة مظلمة في تاريخ الشعر الإنكليزي». وإلى أن الإصلاح بدأ مع تومسن والأخوين وارتن، وكانت نقطة التحول الفعلية كتاب المخلفات Reliques لبيرسى، وهو الحدث الأدبي العظيم الذي بدأ العهد الحالي. (٦٥) كما أننا نجد بعد ذلك بقليل في كتاب لي

هَنَّتْ وليمة الشعراء عام (١٨١٤) أن الرأي قد استقر، وهو أن وردزورث يمكنه أن يكون قائد عهد جديد عظيم من عهود الشعر، بل أنا لا أنكر أنه كذلك بالفعل لكونه أعظم الشعراء في الوقت الحاضر». (٦٦) وقد أكد وردزورث نفسه في التعليق الختامي لطبعة عام ١٨١٥ من قصائده على أهمية مخلفات بيرسي: «فقد خلّص هذا الكتاب شعر العصر تخليصاً لا رجعة فيه». (٦٧) وفي عام ١٨١٦ اعترف اللورد جفري أن «الكتاب اللامعين في عصر الملكة آن قد أنزلوا بالتدريج من عليانهم التي لم ينافسهم فيها أحد قرابة قرن كامل». وأدرك أن «الثورة الراهنة في الأدب مدينة للثورة الفرنسية - وإلى عبقرية بيرك، وإلى الأثر الذي خلفه الأدب الألماني الجديد، الذي لاشك في أنه أصل شعرنا الذي تميزت به مدرسة البحيرة». (٦٨) وبين نيشن دريك في كتابه عن شكسبير عام (١٨١٧) أهمية الدور الذي لعبه إحياء الشعر الإليزابيثي، فقال: «لقد عاد عدد من شعرائنا إلى المدرسة القديمة بشكل لا مراء فيه». (٦٩) ووصف هازلت في كتابه محاضرات عن الشعراء الإنكليز عام (١٨١٨) عصراً جديداً يسوده وردزورث وصفاً واضحاً تماماً، عصراً وجد مصادره في الثورة الفرنسية والأدب الألماني، ونقيضه في التقاليد الجاهدة التي استعبدت أتباع بوب والمدرسة الشعرية الفرنسية القديمة. كذلك رأت مقالة في مجلة بلاكوود العلاقة بين «التحول العظيم في المزاج الشعري في هذا البلد وبين إحياء التراث الإليزابيثي». «فعلى الأمانة أن تعود إلى روحها القديمة، ذلك أن الروح الحية الخلاقة في الأدب تنبع من انتمائها الوطني». (٧٠) وقد اقتبس سَكْتُ من شليغل اقتباسات كثيرة ووصف التغير العام بأنه «حرث جديد للأرض» مرّده إلى الألمان وفرضه «اهتراء» الموديلات الفرنسية. (٧١) وأشار كارلايل في مقدمته إلى مختارات من لدفع تيك إلى التماثل بين الوضع في إنكلترا والوضع في ألمانيا صراحة:

كذلك لا يمكننا القول إن التغير بدأ مع كتابات شلر وغوته، إذ أن التغير لم يبدأ بأشخاص، بل بظروف عامة لم تختص بها ألمانيا وحدها، بل سادت أوروبا كلها. فمن لم يرفع عقيرته عندنا خلال العقود الثلاثة

الأخيرة على سبيل المثال في مدح شيكسبير، ومدح الطبيعة، وقدح الذوق الفرنسي والفلسفة الفرنسية؟ من لم يسمع بأعجاد الشعر الإنكليزي القديم، ويغنى عصر الملكة إليزابث وفقر عصر الملكة آن، وبالسؤال عما إذا كان بوب شاعرا؟ هناك شعور مماثل ينتشر الآن في فرنسا نفسها رغم أن ذلك البلد كان يبدو منغلقا تمام الانغلاق أمام كل التأثيرات الأجنبية، وصارت الشكوك تساور البعض بشأن كورني والوحدات الثلاث، بل وتجد من يعبر عنها صراحة. ويبدو أن الشيء نفسه قد حدث في ألمانيا. كل ما في الأمر أن الثورة التي تمضي في طريقها هنا، ولاتزال في بدايتها في فرنسا، قد تمت في ألمانيا. (٧٢)

كل هذا الكلام صحيح على وجه العموم ويمكن تطبيقه حتى في هذه الأيام، وقد أخطأ المتشككون المحدثون في نسيانه.

لقد أكد سكوت على أهمية الدور الذي لعبه بيرسي والألمان في عملية الإحياء في مقالة استذكارية عنوانها «بحث في تقليد قصائد البلاد القديمة»: «دخل البلاد نوع جديد من الأدب منذ عام ١٧٨٨. وسمعنا حينئذ بألمانيا لأول مرة باعتبارها مهد أسلوب في الشعر والأدب أشبه بأدب بريطانيا من شبه المدارس الفرنسية والأسبانية والإيطالية به».

ويتحدث سكوت عن محاضرة ألقاها هنري مكنزي علم منها الحضور «أن اللوق الذي أمل على الألمان تأليفهم كان قريبا من الذوق الإنكليزي قرب لغتهم من اللغة الإنكليزية». وقد كان سكت قد تعلم الألمانية من الدكتور فلخ Willich الذي شرح كانت فيها بعد باللغة الإنكليزية. لكن م. ج. لويس كان في رأي سكوت أول من حاول إدخال مايشبه الذوق الألماني إلى الكتابة بالإنكليزية. (٧٣)

لكن أوسع هذه الأقوال انتشارا كان في أغلب الظن ماكتبته ت. ب مكولي في مراجعته لكتاب مور حياة بايرون. فقد دعا مكولي فيها الفترة ما بين عام ١٧٥٠ إلى

عام ١٩٨٠ «أتعس فترة في تاريخنا الأدبي». واعتبر إحياء أعمال شكسبير وقصائد البلاط، ومنحولات جاترتن، وأشعار كوبر عناصر التغيير الرئيسة. وأشار إلى بايرون وشكّت باعتبارهما صاحبي أعظم اسمين في ذلك العصر. غير أن مايفوق كل ذلك في الأهمية إدراك مكولي «أن بايرون كان، رغم سحرته الدائمة من وردزورث، ترجمان وردزورث للجمهور ربما دون وعي منه. . . فقد أسس اللورد بايرون ما يمكن أن ندعوه مدرسة بحيرة خارجية، وما قاله السيد وردزورث معتكفاً قاله بايرون متجولاً في أنحاء الدنيا». (٧٤) وهذا يدل على أن مكولي كان يدرك وحدة الحركة الرومانسية الإنكليزية قبل أن يعرف ماذا يسميها.

أما جيمس مونتيغمري فقد وصف في كتابه محاضرات عن الأدب العام عام (١٨٣٣) العصر منذ كوبر بأنه الحقبة الثالثة من حقب الأدب الحديث، ودعا سذبي ووزدورث وكولرج «رؤاؤ الأسلوب السائد في الأدب الإنكليزي إن لم يكونوا موجديه» (٧٥).

لكن يبقى تعريف سذبي للنظرة الجديدة في ملامح تقدم الشعر الإنكليزي من جومر إلى كوبر (١٨٣٣) أشد التعريفات جرأة، فقد دعا «العصر الواقع بين درايدن وبوب. . . أسوأ عصر في تاريخ الشعر الإنكليزي». وقال «إن عصر بوب هو العصر التنيكي للشعر». «وإن كان بوب قد أغلق الباب في وجه الشعر فإن كوبر فتّحه» (٧٦). ويمكن أن نجد هذا الرأي، بتعبيرات أخف حدة، بشكل متزايد حتى في الكتب المدرسية، مثل كتاب روبرت تشمبرز تاريخ اللغة الإنكليزية والأدب الإنكليزي (١٨٣٦)، وفي كتابات دي كوينسي وكتاب ر. هـ. هورن روح العصر الجديدة (١٨٤٤).

لا ترد كلمة romantic في أي من هذه المنشورات، غير أننا نقرأ فيها كلها عن عصر جديد للشعر يخالف أسلوبه أسلوب بوب. ومع أن درجة التأكيد والأمثلة المختارة تتباين، إلا أنها مجتمعة تقول إن التأثير الألماني وإحياء قصائد البلاط والأدب الإليزابيثي، والثورة الفرنسية كانت هي المؤثرات الحاسمة في إحداث ذلك التغيير. وهي تعزو شرف التمهيد للحركة لكل من تومسون وبيرنز وكوبر

وغيري وكولنز وجاترثن، وشرف البدء بها لكل من بيرسي والأخوين وارتن. وتعترف للثلاثي وردزورث وكولنج وسليمانهم المؤسسون، وتضيف مع مضي الوقت كلاً من بايرون وشلي وكيثس رغم أن هذه المجموعة شُنت على المجموعة الأخرى، الأكبر سنًا، لأسباب سياسية. وهكذا يتضح أن كتباً ككتب فليش وبيترز لم تكن أكثر من تنفيذ لأفكار معاصري الحركة، بل وأفكار أبطال عصر الشعر الجديد أنفسهم.

هذه الصورة العامة لاتزال، في ظني، صحيحة في مجملها. ويبدو لي أن رفضها برمتها ووصف الحديث عن الكلاسيكية المحدثنة والرومانسية في القرن الثامن عشر بأنه قصص جنيات (كما يفعل رولند س. كرين) (٧٧) مغالاة في الإسمانية. إذ لا يتحقق شيء يذكر من تلافي جورج شيربرن لاصطلاح الرومانسية في خلاصته الممتازة لما يدعى عادة بالاتجاهات الرومانسية في أواخر القرن الثامن عشر لأنه يجابه نفس الحقائق والمشكلات باعترافه هو (٧٨).

لا بد من الاعتراف طبعاً بأن كثيراً من تفاصيل كتابي فليش وبيترز خاطيء عفا عليه الزمن. فالفهم الجديد لنظرية الكلاسيكية المحدثنة والتقييم الجديد لشعر القرن الثامن عشر، وخاصة شعر بوب، أدباً إلى عكس الأحكام التقويمية التي تضمنتها المفاهيم السابقة. وغالباً ما يرسم المدافعون عن الرومانسية صورة مشوهة عن نظرية الكلاسيكية المحدثنة، ويبدو أن مؤرخي الأدب الحديثين قد أساءوا فهم المعاني التي فهمها القرن الثامن عشر من بعض الكلمات الأساسية مثل كلمات العقل والطبيعة والتقليد. وقد بينت الأبحاث أن إحياء الأدب الإليزابيثي والقرنوسطي والشعبي بدأ قبل الفترة التي ظنوا أن الإحياء بدأ فيها. أما الاعتراضات الخاصة بالتقليد الأعمى للنماذج الكلاسيكية والتقيّد الشديد بالقواعد المتوارثة فقد كانت من نافلة القول في النقد الإنكليزي حتى في القرن السابع عشر. كذلك كانت أفكار كثيرة من الأفكار التي عُزيت إلى الرومانسيين والخاصة بدور العبقريّة والخيال مقبولة تماماً لكبار نقاد الكلاسيكية المحدثنة. وقد جمع الكثير من الأدلة التي تظهر أن الممهدين للحركة الرومانسية - تومسون

والأخوين وارتن ، ويبرسي ، وينغ وهيرو كانوا يؤمنون بأفكار عصرهم وبالكثير من معتقدات الكلاسيكية المحدثه الأساسية. ولا يمكن تسميتهم ثوريين أو متطرفين.

نحن نسلّم بالكثير من هذه التصحيحات. والانتقادات الموجهة للرأي السابق. بل إننا نساند الكلاسيكيين المحدثين المعاصرين الذين يعبرون عن أسفهم لأضمحلال مذهبهم ولتجاوزات الحركة الرومانسية. كذلك يجب التسليم بأن تصبّد العناصر الرومانسية في أدب القرن الثامن عشر قد غدا لعبة مملة. فقد حاول كتاب إرك بارترج الشعر الإنكليزي في القرن الثامن عشر (١٩٤٤) أن يعيّن الأبيات الرومانسية في قصائد بوب بقدر كبير من الثقة. وهو يقول إن قرابة خمس أبيات قصيدة ألُويز إلى أبيلار هي إما رومانسية بذاتها وإما رومانسية النزعة بشكل لا يقبل الجدل. ويستشهد بأبيات معينة من قصيدة الجزرة الصوفية لِدَايز باعتبارها رومانسية (٧٩). وهناك عدة أطروحات ألمانية تقسم حياة ناقد من نقاد القرن الثامن عشر أو شاعر من شعرائه إلى نصفين أحدهما كلاسيكي كاذب شرير والآخر روماني فاضل (٨٠).

لم يدع أحد أن الممّهدين للرومانسية كانوا واعين لكونهم ممّهدين. لكن استباقهم للأفكار والوسائل الرومانسية مهم رغم أن من الممكن القول إن هذه الأفكار في سياقها الكلي يجب أن تفسر تفسيراً مختلفاً، وإنما كانت أفكاراً بريئة من وجهة نظر الكلاسيكية المحدثه. فكون العصر اللاحق اجتزأ مقاطع من ينغ أو هيرو أو وارتن أمر له دلالته بغض النظر عن مقاصد ينغ أو هيرو أو وارتن. فمن حق العصر الجديد أن يكتشف أسلافه، بل وأن يقتلع القطع من سياقاتها. ومن الممكن أن يثبت المرء، مثلما فعل هُويّت تاوثيرج (٨١)، أن مجمل نظرية هيرو كلاسيكية محدثة، ولكن إذا نظرنا إلى الموضوع من وجهة نظر شعراء العصر الجديد فإن ما همهم من كتاباته كان ذلك العدد المحدود من القطع الموجودة في رسائل عن الفروسية والرومانس، مثل قوله إن ملكة الجن «يجب أن تقرأ وتنتقد باعتبارها قصيدة قوطية لا باعتبارها قصيدة كلاسيكية». ودعواه بأن «العادات

والقصص القوطية أقرب إلى الشعر من العادات والقصص الكلاسيكية» (٨٢).
 أما الفكرة القائلة بعدم وجود رومانسية في القرن الثامن عشر فتستند على الفكرة
 المسبقة المتحيزة التي تقول إن معيار الحكم الصحيح هو كتابات الكاتب ككل.
 أما الأمثلة الكثيرة التي يقدمها لنا البعض ليظهر أن عدداً من الأفكار الرومانسية
 يمكن اكتشافها في القرن السابع عشر، أو حتى قبله فتستند على منهج مناقض
 منهج تجزئتي يتجاهل مسألة الأهمية المعطاة لذلك المثال أو عدمها حيث يرد،
 وقيمة المثال في النظام الكلي، ونسبة تكرار مثل ذلك المثال. وقد استغلت
 الطريقتان كلتاهما، الواحدة محل الأخرى.

ويبدو أن أفضل حل هو القول إن دارس الأدب الكلاسيكي المحدث حق
 حين يرفض أن يرى كل كاتب من كتاب فترته، وكل فكرة من أفكارهم من زاوية
 الدور الذي لعبه الكاتب أو لبعثته الفكرة في التحضير للرومانسية. لكن هذا
 الرفض يجب ألا يتحول إلى إنكار لمشكلة التحضير للعصر الجديد. كذلك
 يستطيع المرء أن يدرس العصر الجديد من زاوية ما احتفظ به من معايير
 الكلاسيكية المحدثه (٨٣)، وهي زاوية يمكن أن تكون مفيدة، ولكنها لن تكون
 بنفس الدرجة من الأهمية. فالزمن يجري باتجاه واحد، ولسبب ما (البحث
 الدائب عن الجدة، الدينامية، القوة الخلاقة،) تهتم البشرية بالأصول أكثر من
 اهتمامها بالبقايا. ولو لم تكن هناك تحضيرات، واستباقات وتيارات خفية في
 القرن الثامن عشر لكان علينا أن نصدق أن وردزورث وكولريج سقطا من السماء
 وأن عصر الكلاسيكية المحدثه كان عصراً متماسكاً موحداً متناسقاً بشكل لم
 يشهده عصر قبله أو بعده.

لقد تقدم نورثرب فراي بتسوية مهمة (٨٤) حين قال إن النصف الثاني من
 القرن الثامن عشر كان «عصراً جديداً لم تكن له علاقة بعصر العقل. إنه عصر
 كورنث ويري وغيرو وكوبر وسمازث وجاترتن وبيرنز وأشن، والأخوين وارتن
 وثليك». «وكان فيلسوف العصر الأكبر باركلي ونايثر الأكبر ستيرن». «لقد عامل
 النقاد عصر بليك معاملة لا عدل فيها، لأنهم لم يروا فيه إلا عصراً انتقالياً كل

شعرائه إما يبدون رد فعلٍ ضدّ بوب وإما يمهّدون لوردزورث». لكن فراي يتجاهل لسوء الحظ حقيقة أن هيوم هو الذي ساد فلسفة العصر وليس باركلي، وأن الدكتور جونسون كان لا يزال حياً. وقد ظلّ بليك مجهولاً في عصره. ولا شك في أننا نلاحظ عند توماس وارتن اعترافاً بالمعايير الكلاسيكية وتذوقاً معتدلاً للتصويرية القوطية والجلال القوطي، أي نظرية تضم معياراً مزدوجاً للشعر آمن بها بدون شعور بالتناقض فيما يبدو (٨٥). إلا أن التناقض كامناً في الموقف ككل، ولا أفهم وجه الاعتراض على تسميته موقفاً سابقاً للرومانسية. فنحن نلاحظ عملية تقوى فيها هذه الاتجاهات الخفية المبعثرة وتتجمّع. ويصبح بعض الكتاب مُزدوجي الشخصية وتنقسم بعض البيوت، وإذا ما نظرنا لكل ذلك من زاوية العصر اللاحق، حقّ لنا أن نسميه سابقاً للرومانسية وبدون أن بوسعنا أن نمضي في التحدّث عن الفترة السابقة للرومانسية، لأن هناك حقاً يسود فيها نظام من الأفكار والممارسات الشعرية نجد لها مؤشرات في العقود السابقة لها. وقد كان اصطلاح الرومانسية برغم تأخر دخوله في اللغة، يفهم دائماً بنفس المعنى تقريباً، وهو اصطلاح لا يزال مفيداً كوصفٍ للأدب الذي كُتِبَ بعد فترة الكلاسيكية المحدثة.



-٢- وحدة الرومانسية الأوروبية

لو تفحصنا خصائص الأدب الذي دعا نفسه أو دُعيَ رومانسيا في جميع أنحاء القارة الأوروبية لوجدنا في كل مكان هناك نفس المفاهيم الخاصة بالشعر وبطبيعة الخيال الشعري وكيف يعمل، ونفس المفاهيم الخاصة بالطبيعة وعلاقتها بالإنسان، ونفس الأسلوب الشعري الذي يتميز بطريقة في استعمال الصور والرموز والأساطير تختلف عن طريقة الكلاسيكية المحدثّة التي سادت في القرن الثامن عشر. وقد تدعم العناصر الأخرى التي كثيرا ما يجري بحثها كالذاتية والزعة القروسطية والفولكلور، إلخ، هذا الاستنتاج أو تعدله، ولكن المعايير الثلاثة التالية يجب أن تكون مقنعة بشكل خاص لأن كلاً منها يتّصف بأهمية خاصة بجانب من جوانب كتابة الأدب: الخيال بالنسبة إلى نظرتنا للشعر، والطبيعة بالنسبة إلى نظرتنا للعالم، والرمز والأسطورة بالنسبة إلى الأسلوب الشعري.

يمثل الأدب الألماني أوضح الحالات. فكلتا المدرستين الرومانسيتين فيها تنظران إلى الشعر باعتباره معرفةً بالحقيقة في أعماق صورها، وإلى الطبيعة باعتبارها كلاً يتّصف بالحياة، وإلى الشعر باعتباره أسطورة ورمزاً بالدرجة الأولى. ولن يجادل في هذا أحد حتى ولو لم يقرأ لكاتب غير نوباليس. غير أننا لا نستطيع قبول الرأي الألماني الشائع الذي يعتبر الرومانسية خلقاً الأخوين شليغل وتيك ونوباليس وفانكرودر. فلو استعرضنا تاريخ الأدب الألماني ما بين مسيح كلوبشتوك عام (١٧٤٨) وموت غوته عام (١٨٣٢) لما أمكننا إنكار الوحدة والتجانس في الحركة ككل، وهي الحركة التي يجب أن تدعي رومانسية من وجهة النظر الأوروبية. ويعترف بعض الباحثين الألمان مثل هـ. أ. كورف (٨٦)، بهذا، ويتكلمون عن عصر غوته Goethezeit أو الحركة الألمانية deutsche

Bewegung غير أن هذين المصطلحين يغفلان حقيقة أن التغيرات حصلت في عدة أقطار.

لكن لا بد من أن نسلم بوجود فروق بين مراحل التطور المختلفة. فقد جاءت حركة العصف والضغط في السبعينات، وهي الحركة التي توازي ما ندعوه بالحركة السابقة للرومانسية خارج ألمانيا. غير أنها كانت حركة أشد عنفا وتطرفا من أي شيء يشبهها في إنكلترا وفرنسا، ولكن لا بد من الاعتراف بأنها حركة مماثلة في كل نواحيها الأساسية، خاصة إذا عرفنا أن أهم أثر مُفرِد عليها كان أثر روسو، وتبيناً المدى البعيد الذي مهدت به أفكار نقاد إنكلترا واسكتلندا في القرن الثامن عشر لأفكار هيردر. إن المصطلح الألماني المعتاد die Klassiker مضلل إلى حدٍ بعيد، لأن الكتاب الألمان الذين يوصفون معاً بأنهم «الكلاسيكيون» الألمان يشكلون مجموعتين مختلفتين. إذ ينتمي كلٌّ من ليشنغ وفيلاند إلى الكلاسيكية المحدثه، بينما كان هيردر المتطرف في لاعقلانيته من السابقين للرومانسية [المهدين لها]، وقل مثل ذلك عن غوته وشرلر. وهذان الأخيران هما الكاتبان الوحيدان اللذان مرّا في مرحلة كلاسيكية، في نظريتهما بالدرجة الأولى. فمن الصعب أن نجد شيئا كلاسيكيا في كتابات شرلر الإبداعية. وأنشودة الحنين المعنونة Die Gotter Griechenlands (آلهة الإغريق) أقرب ماتكون إلى حلم رومانسي. أما غوته فقد عبّر عن مذهب كلاسيكي في الفنون التشكيلية، خاصة بينما كان تحت تأثير رحلته الإيطالية، وكتب بعض الأعمال التي لا بد من أن تبحث في أي تاريخ للكلاسيكية المحدثه، منها إفيغيني عام (١٧٨٧) ومارث رومانية وأخيليس وهرمان ودوروثيا عام (١٨٠٤) وربما هلنا. لكن أعظم أعمال غوته، مها بلغ النجاح في الدفاع عن روحها الكلاسيكية، هي قصائده الغنائية الذاتية، وفلأوست وروايته فلهلم مايستر ذات التأثير البالغ، وفيرتر بطبيعة الحال. وأنا أستغرب إصرار الكثير من الألمان على الحكم على أعظم كتّابهم بالاستناد إلى مرحلة واحدة من مراحل تطوّره، وطبقا لذوقه التقليدي غير الأصيل في الفنون التشكيلية، فكل ما يملكه غوته من قوة فنية نجده في قصائده الغنائية

وفلاوست والروايات، حيث لا أثر للكلاسيكية. ولو تفحصنا آراء غوته في الطبيعة لوجدنا أنه كان من أعداء التفسير النيوتوني للكون ووصف القرن الثامن عشر له بأنه آلة مُتَقَنَّة الصُّنْع، وأنه لم يكتف بالدفاع شعراً عن رأي في الطبيعة يراها دينامية عضوية، بل حاول أن يدعم ذلك الرأي بتجارب وتأملات علمية (كما في نظرية الألوان وتحوُّل النباتات) وباستعمال مفاهيم الغرضية والاستقطاب وما إلى ذلك. لم تكن آراء غوته مطابقة لآراء شلنغ، ولكن ليس من السهل تمييزها عنها. والمعروف أن شلنغ كان أبا فلسفة الطبيعة الألمانية. كذلك كان غوته رمزياً أسطورياً في كلٍّ من النظرية والتطبيق. وقد فسّر اللغة باعتبارها نظاماً من الرموز والصور. وكان كلُّ تفلسفٍ حول الطبيعة عنده ضرباً من التجسيمية (٨٧). والظاهر أن غوته كان أول من فرّق بين الرمز والأليغوريا (٨٨). وقد حاول أن يخلق أساطير جديدة كأسطورة الأمهات في الجزء الثاني من فلاوست وحاول أن يصف علاقة الله بالعالم وصفاً شعرياً. ومن الممكن أن يستعمل المرء التصور الأفلاطوني المحدث الذي ادّعى غوته أنه كان قد توصل إليه في سن الحادية والعشرين لشرح تلك القصائد (٨٩). والبحث الفلسفي المجرد الوحيد الذي كتبه غوته صاغ ما وصفه حتى في سنة ١٨١٢ بأنه *der Grund seiner ganzen Existenz* أي رؤية الله في الطبيعة والطبيعة في الله (٩٠). وهكذا نرى أن غوته ينسجم تمام الانسجام مع الحركة الرومانسية الأوروبية التي ساهم هو في خلقها مساهمة لا تقل عن مساهمة أي كاتب سواه.

لكن لا بد من الاعتراف بأنه كانت هناك مرحلة هلينية بارزة في الحركة الرومانسية الألمانية، نجد جذورها عند فنكلمان الذي كان شديد الحماس لشافتسيري. وقد بلغ هذا الحماس الهليني درجة الحمى في ألمانيا في وقت مبكر. وأهم وثائق هذه المرحلة قصيدة آلهة الاغريق لشر وهابيرين والأرخييل هولدرلن وبعض كتابات فلهلم فون هوبولت وكتاب غوته فنكلمان وقرنّه وكتابات فريدخ شليغل المبكرة. لكن ليس هناك ما يدعو إلى الكلام عن «طفيان اليونان على ألمانيا» (٩١). فقد حدث مثل ذلك الحماس لليونان في كلٍّ من فرنسا

وإنكثرة. ومن الخطأ في رأيي التقليل من أهمية هذه التطورات المماثلة بدعوى أنها لم تجد من يمثلها من وزن غوته الألماني. فالهلمينية المحدثة الفرنسية وجدت شاعراً عظيماً واحداً على الأقل هو أندريه شينييه. ولا يجدر بالمرء أن ينكر الحماس الهليني الذي نجده عند كل من شاتوبريان ولامارتين أو المفهوم الديونيسي للأساطير اليونانية التي عبر عنها موريس دي غيران ذلك التعبير الجميل. ويجب ألا ننسى إحياء الروح اليونانية في الرسم والنحت عند كانوفا وثوزو والذين، وأنغّر Ingres وفلاكسمن. ولم يكن أي من هؤلاء من الألمان.

أما في إنكثرة فلم يُدرَس دور الهلمينية الرومانسية إلا مؤخراً (١٧). وقد تبين أنها كانت واسعة الانتشار في القرن الثامن عشر، ووجدت من يعبر عنها تعبيراً شعرياً قوياً في أشخاص بايرون وشلي وكيتس. ولم تكن هذه الروح الهلمينية الجديدة، سواء منها الألمانية أو الإنكليزية أو الفرنسية معادية للرومانسية بالضرورة. فقد فُسِّر هوميروس باعتباره شاعراً بدائياً. واستعان ليوباردي في معرض هجومه على الرومانسية بعلم إغريقي بدائي له صبغة رومانسية (١٨). وقد عُرف الجانب الأورفي • Orphic الأورجياستي • Orgiastic في الحضارة اليونانية في وقت مبكر جداً عند كل من فريدرخ شليغل وشلنغ وموريس دي غيران (١٩). وما أبعد مفهوم كيتس عن المصور اليونانية القديمة الذي نراه في طور التكوين في هاييرين عن مفهوم الكلاسيكية المحدثة في القرن الثامن عشر عنها.

إن صح ما نذهب إليه هنا من أن جزءاً كبيراً من هذه النزعة الهلمينية رومانسية

• الأورفي:

الأورفية هي إحدى العبادات اليونانية التي تنسب تعاليمها إلى الشاعر أورفيوس، وتتخذ أسطورة دايونائيس زافرّيس مركزاً لها. لكن الكلمة تستعمل أيضاً للدلالة على الاتجاهات الغيبية النبوية في الشعر بشكل عام. (٢٠)

• الأورجياستي:

تشير هذه الكلمة إلى الطابع الاحتفالي الجماعي الذي تميزت به بعض العبادات البدائية في المصور اليونانية والرومانية القديمة مما قد يكون ضمن الجنس الشعائري. (٢١)

الطابع أمكننا التقليل من التركيز المفرط الذي ظلّ الألمان يقومون به على ما افترضوه من تعارضٍ بين الكلاسيكية والرومانسية. فلقد كان هذا التعارض شخصياً خالصاً في جزء منه كما يظهر التاريخ المفصل للعلاقات بين غوته وشلر والأخوين شليغل (١٩٥)، وعبر في جزئه الآخر عن عودة من يسمون بالرومانسيين إلى مثل العصف والضغط التي حاول كل من غوته وشلر تقويضها بعنف زاد عن اللزوم. ومع ذلك فإن هناك وحدة جوهرية تنسحب على الأدب الألماني كله منذ منتصف القرن الثامن عشر على وجه التقريب حتى وفاة غوته. وتتمثل هذه الوحدة في محاولة خلق فن جديد يختلف عن فن فرنسا في القرن السابع عشر، وفي محاولة التوصل إلى فلسفة جديدة لا هي بالمسيحية التقليدية ولا هي بالتنويرية التي ظهرت في القرن الثامن عشر. وتؤكد النظرة الجديدة على شمولية قوى الإنسان وليس على العقل وحده، ولا على العاطفة وحدها، بل على الجسد، أو الجسد الفكري، أو الخيال. وهي إحياء للأفلاطونية المحدثة والمذهب وحدة الوجود (مهما كانت تنازلاته للآراء الدينية التقليدية)، وللأحادية monism التي توصلت إلى توحيد الله، والطبيعة، والروح والجسد، والذات والموضوع. وقد كان المروجون لهذه الأفكار على علم دائم بقلق هذه الآراء وصعوبة تحقيقها، مما جعلها تبدو لهم في كثير من الأحيان مجردةً مثل بعيدة المثال. ومن هنا جاءت «الرغبة التي لا تنتهي» التي ميزت الرومانسيين الألمان، والتأكيد على التطور، وعلى الفن باعتباره تلمساً لعالم المثال. وقد كان الانغماس في الأمور الغريبة البعيدة ذات الأشكال المتعددة جزءاً من رد الفعل ضد القرن الثامن عشر وشعوره بالذعة. وأخذت قوى الروح المكتوبة تبحث عن مثيلاتها ومثلها في فترة ما قبل التاريخ، في الشرق، في العصور الوسطى، وأخيراً في الهند، مثلما أخذت تبحث عنها في عالم اللاوعي والأحلام.

عاصر الكتّاب الرومانسيون الألمان فترة ازدهار الموسيقى الألمانية: فترة بيتهوفن وشوبرت وشومان وفيرر وغيرهم. وقد استخدم الكثير من هؤلاء الموسيقيين ما كان يكتب في زمانهم من شعر ألماني في أغانيهم، أو - كما في حالة بيتهوفن -

كمصدر إلهام في سمفونياتهم . ولا شك في أن هذا التعاون مهمّ، غير أنه لا يكفي وحده كصفة مميزة لكل الرومانسية (١٩٦)، ذلك أن التأكيد على هذا الجانب يخفي الصفة الدولية للحركة لأن التعاون مع الموسيقى لم يكن له وجود في إنكلترة، وجاء متأخراً في فرنسا. لكنه يشير إلى حقيقة بيّنة وهي أن الرومانسية الألمانية كانت أعمق غوراً منها في الأقطار الأخرى وأنها أثّرت على كلّ نواحي النشاط الإنساني - على الفلسفة والسياسة والفنولوجيا والتاريخ والعلوم وكلّ الفنون الأخرى - تأثيراً فاق هناك ما بلغه في أي مكان آخر. لكن الاختلاف بين ألمانيا والأقطار الأخرى في هذه الناحية أيضاً كان اختلافاً نسبياً فقط. فقد ظهرت في بعض الأقطار الأخرى، وخاصة في فرنسا، فلسفة وفنولوجيا وتاريخ، وسياسة وعلوم رومانسية (مثلما نجد عند ديلاكروا وبيرليوز وميشليه، وكوزان). ولا يؤكد على انفراد ألمانيا في هذا المجال إلا الكتاب الألماني الذين يرون في الرومانسية أسلوباً ألمانياً خالصاً، وأعداء الرومانسية، وأعداء هتلر عن يرغبون في الترويج لدعوى أن كلّ شُرور القرنين الماضيين جاءت من ألمانيا. والرأي الوحيد الذي يأخذ كل العوامل بالحسبان هو أن الرومانسية حركة عامة في الفكر والفن الأوروبيين، وأنها حركة لها جذور محلية في كل قطر من الأقطار الرئيسة، فالثورات الثقافية التي لها مثل ذلك الأثر العميق لا تحدث عن طريق الاستيراد.

كان انتصار الرومانسية في ألمانيا أكمل مما في سواها لأسباب تاريخية واضحة. فقد كانت حركة التنوير هناك ضعيفة قصيرة العمر. ولم تأتِ الثورة الصناعية هناك إلا في وقت متأخر. ولم يكن في ألمانيا بورجوازية عقلانية تقود المجتمع. وشعر الناس أن حركة التنوير غير الأصلية المستمدة من الخارج، والمعتقدات الدينية التقليدية الجامدة، لم تكن تبعث على الرضى. ولذلك ففتح هذه الأسباب الاجتماعية الفكرية الطريق أمام أذنب أنتج معظّمه مفكّرون غير ملتزمين، ومعلّمون، وجراحون في الجيش، وموظفو مناجم الملح، وموظفو المحاكم، ومن لف لفّهم، ممن تمردوا على مُثُل الإقطاع والطبقة الوسطى. لقد كانت الرومانسية في ألمانيا، أكثر منها في إنكلترة وفرنسا، حركة مفكرين انفصمت

عُراهم الطبقية فانتجوا أدبا بعيداً عن الواقع المألوف والمعموم الاجتماعية . ومع ذلك فقد بلغ كثيراً في جمالية كتاب مثل غوته وفي انعدام الالتزام الاجتماعي عندهم . وسمعنا أكثر ما ينبغي عن غوته الأولي ، ولا يدرك من يقتبس ein gar-stig lied, pfui, ein politisch lied! (وأغنية مقرفة تفوح منها رائحة السياسة!) أن هذا الاقتباس هو تعبيرٌ درامي يطلقه طالب في قبر أورباخ .

إن من العبث إنكار الصفات الخاصة بالعصر الرومانسي الألماني (وقد نتوقف هنا لنقول إن لكل عصر صفاته الخاصة) ، غير أن كل آرائه ووسائله الفنية تقريباً لها ما يماثلها خارج ألمانيا . ولا يعني قولنا إن الكتاب الألمان الكبار أخذوا الكثير من المصادر الخارجية (روسو، وكتاب الفترة السابقة للرومانسية في إنكلترة) ، أو من مصادر الماضي البعيد، ألمانية وغير ألمانية، كانت في متناول غيرهم من شعوب أوروبا كالأفلاطونية المحدثة، وجيوردانو برونو، وبهيمه، ولايبنيتز، وسينوزا (وقد فهم من جديد) - لا يعني قولنا هذا إنكار الأصالة . فالألمان بدورهم أثروا على الأنظار الأخرى ، لكن تأثيرهم أتى لأسباب تاريخية واضحة في وقت بلغ من تأخره أنهم لم يعودوا المصدر الوحيد للتحويل نحو الأفكار والأساطير الشعرية التي ندعوها رومانسية في العادة . ففي إنكلترة كان بهيمه مهتماً بليبيك، وشلنغ وأوغوست فلهلم شليغل لكونلرج، ويرغر وغوته لسكت (دون أن يكون ذلك بشكل حاسم)، وغوته وجان بول لكارلايل . لكن التأثير الألماني على وردزورث وشلي وكيتس وحتى بايرون كان نافها . وفي فرنسا جاء الأثر الألماني بعد ذلك بكثير . كان أوغوست فلهلم شليغل مهتماً جداً كما أسلفنا في إدخال المصطلحات النقدية الجديدة . وهناك نواح ألمانية قوية في كتابات نوديه وجيراردي نرفال وكتيبه الذي درس هيردر وكرويتزر . وقد يمكن الدفاع عن أهمية الأغاني الألمانية Lieder للقصاصات الغنائية الفرنسية (٩٧)، غير أنه لا شك في أن الكتاب المهمين (أمثال شاتوبريان ولامارتين وفيني وهوغو وبلزك وسانت بوف) لم يتأثروا كثيراً بألمانيا ، ولا بد من تفسير نواحي الشبه بوجود سوابق إنكليزية أثرت في الأدبين ، وبوجود وضع أدبي وثقافي متشابه في البلدين .

أما في فرنسا فإن ما يخفي معالم الصورة أمامنا هو الإصرار الرسمي على اعتبار أن الحركة الرومانسية بدأت مع انتصار إرناني سنة ١٨٣٠ ، وهي حادثة ثانوية إذا نظرنا إليها من منظور المستقبل ، ولكنها تخفي حقيقة التغير العميق الذي حصل في الأدب الفرنسي الباريسي الرسمي . وقد أدرك الفرنسيون أنفسهم ذلك رغم أن العيد المثوي للرومانسية احتفل به سنة ١٩٢٧ . فهذا أول مؤرخ للرومانسية في فرنسا ، وهو ف . ر . تورينكس ، يقول إن الرومانسية ولدت عام ١٨٠١ ، وإن شاتوبريان كان أباه ، وإن المدام دي ستال كانت عرابتها (ولا يقول شيئا عن أمها) . وفي عام ١٨٢٤ لاحظت مجلة ملهمة الشعر الفرنسية *La Muse Francaise* الدور الحاسم الذي لعبه كل من روسو وبيرناردان دي سان بيير ، وكان رأي ألفرْد ميشيل Michiels في كتابه تاريخ الأفكار الأدبية في فرنسا (١٨٤٢) أن الرومانسية برمتها موجودة في كتابات سباستيّن مرسيه (٩٨) . وحاول البعض أن يجد للرومانسية أجدادا في الماضي الأبعد ، ففسّر فاغيه الشعر الفرنسي الذي ينتمي إلى ما حول عام ١٦٣٠ بالإشارة إلى لامارتين ، وإدعى بروتيتير أن بلزور الميلودراما تكمن في فيسدر (٩٩) . لكن الآراء المتزنة هي التي استقرّت . فُبجّثت العناصر الرومانسية في الأدب الفرنسي في القرن الثامن عشر بحثاً منظماً ، مُقنعاً بشكل عام ، تمثل عليه بالأعمال الممتازة التي قام بها كل من بيير تراهار Trahard وأندريه مونلون (١٠٠) Monglond في مجال تاريخ الأدب العاطفي الذي تعزى أصوله إلى أيام بريغو . وقد درس دانييل مورنيه يقظة الإحساس بالطبيعة وكُرُس غلبت شتار كثيراً من جهده لولّع الفرنسيين بالعاملين البدائي والغريب (١٠١) ، كما بين أوغوست فيات Viatte بشكل يدعو إلى الإعجاب تيار الإستنارة illuminism والثيوسوفية • القوي في القرن الثامن عشر في

• الإستنارة:

ترجمة لكلمة illuminism تفادياً للخلط مع عصر التنوير . وهذا المذهب اعتنقته جماعات سرية تدعى illuminati (المستنيرين) في كل من ألمانيا وفرنسا في القرن الثامن عشر، آمنت بالربوبية deism وبالنظام الجمهوري . كما أطلق اسم المذهب على الموسوعيين الفرنسيين،

فرنسا (١٠٢)، وبين الدور الهام الذي لعبه سان مارتان لا في فرنسا وحسب (دي ميستر وبالاتش) بل في ألمانيا أيضا (هامان، بادر، بل حتى غوته ونوفالس). أما روسوفلم يتوقف عن جذب نظر الباحثين، فعده بعضهم منبع الرومانسية، منهم أصدقاء مثل ج. ج. تَكُنْسْت ومنهم أعداء يسعون إلى تقليص الرومانسية وجعلها رديفة للروسوية (١٠٣). لكننا نبالغ في أهمية روسو إذا جعلناه مبتكر الاتجاهات التي ساعد هو على إشاعتها ولم يكن خالقها. غير أن كل ما تبينه هذه الدراسات الفرنسية المتناثرة هو وجود أمثلة متباعدة من كتابات تستبق بعض الاتجاهات والأفكار والعواطف الرومانسية، ولا تثبت وجود أدب رومانسي حقيقي في القرن الثامن عشر في فرنسا. أما وجود مثل ذلك الأدب فقد أثبتته كورت فايز Wais (١٠٤) الذي بين أنه كانت هناك مجموعة كاملة من الكتاب الفرنسيين الذين هاجموا الفلاسفة philosophes والتراث الكلاسيكي المحدث، وركزوا على البداية، وقالوا بوجود انحطاط، لا تقدم، ثقافي، وهاجموا العلوم، وشعروا بالملل نحو الدين، بل وحتى نحو الخرافات والغرائب. ولا شك أن الكثير من الكتاب الذين استشهد بهم فايز كانوا ثانويين بل هامشين، فكتاب رامون دي كاربونيير آخر مغامرات الشاب أولبان Les dernieres aventures du jeune Olban d' (١٧٨١) ليس أكثر من تقليد باهت لآلام فيرثر. إلا أن فايز أثبت انتشار اللاعقلانية بين كتاب مثل مرسيه وشاسنيون، ولوازيل دي تريوغات وغيرهم، مما يمكن مقارنته بحركة «العصف والضغط» الألمانية.

تلقت هذه الحركة السابقة للرومانسية في فرنسا نكسة مؤقتة على يد الثورة التي

== وعني فيها عني أنهم كانوا ملحدين. (م)

==*التبوسفية:

تشير هذه الكلمة إلى تعاليم الفيلسوف بهم التي تقيم معرفة العالم الطبيعي على معرفة العالم الإلهي، كما تشير إلى حركة أحدث عهداً تدعى القدرة على التوصل إلى معرفة أعمق بالطبيعة مما يتيح العلم التجريبي، وهي بهذا المعنى تندرج تحت ما ندعوه بعلوم الغيب، ولكنها وفرت لبعض الشعراء مثل وليم بتلر بيتس نظاماً من الرموز في فترة كانت الحركة الرمزية في أوج نشاطها. (م)

تَبَيَّنَت الكلاسيكية والعقلانية وعلى يد الإمبراطورية التي كان لها هي الأخرى كلاسيكيتهما الرسمية. غير أن الرومانسية ازدهرت بين المهاجرين الموالين للملكية، فكانت المدام دي ستال داعية الرومانسين الألمان. ولا يمكن حشر شاتوبريان بين الكلاسيكيين مهما بلغ من اهتمامه بالعصور الكلاسيكية ومن تحفظاته تجاه شكسبير أو اتجاه العديد من معاصريه. وما كتابه روح المسيحية (١٨٠٢) إلا كتابٌ في فنّ الشعر الرومانسي. ولو طبقنا معاييرنا لوجدنا أن شاتوبريان يؤمن بنظامٍ عضوي رمزي يسود الطبيعة، وأنه من خيرة من يستخدمون الأسطورة والرمز. لكن لم يكن شاتوبريان والمدام دي ستال وحيدين في هذا المجال. فقد توصل شنييه نفسه إلى فكرة شعر جديد أسطوري، خاصة في قصيدته هرمس (١٠٥) غير الكاملة. أما في أوبرمان (١٨٠٤) لبسناكور فإننا نجد النظرة الرومانسية للطبيعة في أوج ازدهارها: «إن الطبيعة في أجل صورها تكمن في العلاقات الإنسانية، فبلاغة الأشياء هي بلاغة البشر. وخصب الأرض والسموات الواسعة والمياه الجارية ما هي إلا التعبير عن علاقات تشعر بها قلوبنا ونفوسها» (١٠٦) ويمجد أوبرمان باستمرار في الظواهر الخارجية أشباهاً تجعلنا نحس بانتظام الكون. وحتى الأزهار والأصوات والروائح وأشعة الضوء تصبح «مواد تشكلها فكرة خارجية كما لو كانت أشكالا لشيء لا يرى». والحالات الذهنية التي يصفها سنالكور غريبة الشبه بتلك التي يصفها وردزورث، ولكنه على عكس وردزورث (إن شئتاً تناسي مثالية نوفالس «السحرية») يمرّ في تلك الحالات كما لو كانت لعنةً عليه. وهو يشكو بمرارة من أن القدر قد حكم عليه أن يعيش حياته كأنها حلم (١٠٧). ولذا فإنّه أقرب إلى الحلم السليبي.

كذلك نجد عند شارل نوديه كل ما اعتدنا عليه من المواضيع والأفكار الرومانسية. كان نوديه ذا معرفةٍ دقيقةٍ بعلم الحشرات فحوّل عالم الحشرات إلى أساطير. ورأى في الطبيعة أبجدية تحتاج رموزها إلى حل. ووجد في عالم الحشرات والنقاعيات infusoria شبيهاً غريباً لأشكال الفن الإنساني، ورأى الكون كعمليةٍ توالّدٍ مستمرة، كعملية تطوّر مذهشة نحو المدينة الإنسانية الفاضلة. لقد كان

نوديه على معرفة بكتابات سويدنبورغ وسان مارتان، واستعمل أبحاث
الفسولوجي الإيطالي مالبيني . وكتب قصص جنّيات رومانسية (مثل جنّية
الفئات La Fee aux Miettes) وقصصاً خيالية مثل ليديا أو البعث (١٨٣٩)
التي تشبه أناشيد إلى الليل لنوفالس (١٠٨).

كذلك تنسجم التوافقات الشعرية والدينية للامارتين (١٨٣٠) مع أفكارنا
تمام الانسجام، إذ نجد فيها أوجز تعبير عن النظرة الرومانسية للطبيعة باعتبارها
لغة، أو نظاماً متناسقاً من الألحان المتناغمة. وفيها يرى لامارتين العالم كله كنظام
من الرموز، والتوافقات، تملؤه الحياة وينبض نبضاً إيقاعياً. ولا تقتصر مهمة
الشاعر على قراءة هذه الأبجدية، بل يجب أن يتشبع بها، أن يشعر بإيقاعها ويعيد
خلقه. وتتميز سقطّة الملاك (١٨٣٨) بتصور أسطوري للملحمة شبيه بما نجده
عند بالانش، فهناك سلسلة الوجود. وهناك المفهوم الخاص بتحوّل كل ذرة وكل
عنصر إلى فكر وعاطفة (١٠٩).

أما فيني فيختلف. فهو لا يقبل المفهوم الرومانسي للطبيعة، بل يؤمن بشائية
الإنسان والطبيعة، وبتيتانية تشاؤمية هي عبارة عن احتجاج دائم ضد نظام
الطبيعة. إذ أن الطبيعة عنده ميتة، صامتة، بل معادية للإنسان. لكن هذه
الثنائية الأخلاقية الحادة التي تضع الإنسان مقابل الطبيعة تبرز عند فيني برمزية
رومانسية من كل جوانبها: «أعظم العباقرة هم الذين اكتشفوا أفضل المقارنات.
إنهم الأغصان التي تشبث بها في الفراغ الذي يحيطنا... وما كل فرد إلا صورة
لفكرة في ذهن العام» (١١٠)، وتتظم الكثير من قصائد فيني حول رموز مثل
البوق، والثليج، والزجاجة في البحر. وكان اهتمام فيني بالأساطير واضحاً. فقد
خطط لكتابة سلسلة طموحة جداً كان المفروض أن تضم جزءاً عن يوم الحساب،

*التيتانية:

كان العمالقة (Titons) في الأساطير اليونانية هم أبناء يوارنوس (السماء) وجيا (الأرض). وقد
كافحوا من أجل السيطرة على السماء ولكن زوس قهرهم. ولذا فإن التيتانية تعني ثورة هؤلاء (أو
من هو في مقامهم) ضد نظام الكون وما يتضمنه ذلك من فشل يحترم (مصدر التشاؤم). (م)

وآخر بعنوان الشيطان مخلصا، لكنه لم يكمل منها إلا Eloa (وهي قصيدة دينية) والطوفان.

أصبح فكتور هوغر في أواخر عمره أشد الرومانسيين طموحا في نزعاته الأسطورية والرمزية ودعوته لدين جديد. لقد اضمحلت شهرته في القرن العشرين، غير أن محاولات عدة جرت لإنقاذ أعماله المتأخرة من النسيان - مثل أجزاء من أسطورة القرون ونهاية الشيطان، والله. ولم تقتصر هذه المحاولات على الباحثين الأكاديميين، بل قام ببعضها شعراء سرياليون (١١١). ويؤكد هؤلاء على ذلك الجانب من نتاج هوغو المتأخر الذي تسوده النزعة الأسطورية، والرغبة، والجلال، بل والعبث أحيانا. وهوغو ينسجم مع تصورنا العام للرومانسية انسجاما لا شائبة فيه، مهما كان رأينا في شعره. لقد اندهش مؤرخو الأفكار من ذلك الصفاء المُنَمِّين الذي يلفُ تركيبته التي لا تحجم عن المتناقضات، فتصف الله، من خلال إيمانها بوحدة الوجود وبالربوبية، بأنه منتشر في الكون، وبأنه متعال، وتستمد الأفكار من كل المصادر، من الأفلاطونيين والفيثاغوريين والحديثيين... من سويدنبورغ وبالاتش، ومن المستيرين Illuminati المعاصرين والكابالين، وتصر على انتزاع الأصالة من كل أنواع الدُّيون هذه. ويعبر هوغو عن مذهب امتداد النفس في الطبيعة panpsychism، وعن اعتقاده بانتشار بواكير الوعي في كل مظاهر الطبيعة (كما في طقوس تقديس الأنثى Le Sacre de la Femme ويانتصار الوحدة على الكثرة، والكل على الزائل، والحياة الكلية النابضة على كل ما يجد ويكبُت ويحرم) (١١٢) وفي قصيدة الساتير نجد الساتير وقد جيء به إلى حضرة الآلهة حيث يُطلَبُ منه أن يغني ليمتع آلهة الأولمب الذين يحتقرونه: "Le satyre chanta la terre monstrueuse" («غنى الساتير الأرض الوحشية») ويكبرُ جسمه مع غنائه إلى أن يصبح تجسيدا للطبيعة والحياة. ثم يعلن عن نفسه في البيت الأخير: "Place a tout ! Je Suis Pon, Jupiter, a genoux !" («كل شيء ممكن ! أنا بان يا جوبيتر، إركع !») وفي نهاية الشيطان يُغْفَرُ للشيطان ويموت في خاتمة مذهشة يقول فيها الله:

«الشیطان مات! فانبعث يا لوسیفر السماوي!» وهكذا یحتوی الشرُّ ثانيةً لأن الشیطان أحبَّ الله في الحقيقة، وكان جزءاً من العناية الإلهية. وفي الله يستعرض هوغو الفلسفات التي يرفضها أو يسخر منها: الإلحاد، والتشكك، والثنائية، والإيمان اليوناني بتعدد الآلهة، وصوه العبراني. بينما يعبر ملاكٌ عن وحدة وجود روحية بقوله: "Tous les etres son Dieu; tous les flots sont la mer." (وكل الكائنات الحية هي الله، كل الأمواج هي البحر). وتختتم القصيدة بنشيد موجهٍ إلى الله الذي يتبين أنه سلسلة عميرة من التناقضات، أنه ضوء باهر هو في نفس الوقت ظلام: "Rien n'existe que Lui; le flamboiement: profond." (لا شيء يوجد سواه، ذلك النور العميق). وهكذا نجد أن المعتقدات والمواضيع الرومانسية كلها تتلخص عند هوغو: الطبيعة العضوية المتطورة، الشعر باعتباره نبوءة، الرمز والأسطورة باعتبارهما وسيلتي الشعر. كذلك نجد عنده أن اتفاق الأضداد والتكرير على ما هو غروتسك* وشرير وقد احتوتها هارمونية الكون واضحان تمام الوضوح، وكانا واضحين حتى في نظرياته الإستيطيقية المبكرة، كما في مقدمته لِكُرْمُول. ربما أخذت جذته وحماسه النبوي وإيماءاته الفخيمة تبدو دعيّة سخيفة في نظر أجيالٍ فقدت نظرته للشعر، لكن هوغو حشد كل الأدلة الممكنة لإثبات النظرة الرومانسية للطبيعة، ولاستمرارية العلاقة بين الإنسان والطبيعة، ولكمال الإنسان في النهاية.

لا يُعدُّ بلزاك رومانسياً في العادة، ولربما كان من العسير احتسابه كذلك في العديد من مظاهر كتاباته المذهلة، إلا أن إرنست ر. كورتيسوس (١١٣) كان على صواب حين أكد على جانب لايد من أنه قد جَذَبَ اهتمام كل من قرأ الكوميديا

* غروتسك:

اصطلاح يصف أقد يضيفه الرسام أو النحات من تشويه ومبالغة على الأشكال الطبيعية بحيث يستثير السخرية والنفور. وفي الأدب تطلق الكلمة على التأثير المماثل الذي تنتجه المبالغة في رسم الشخصيات أو المواقف، كما في بعض روايات دكتور. (م)

الإنسانية - ألا وهو اهتمام بلزأك بالسكر وعالم الغيب*. ومستهظهر أي دراسة لأراء بلزأك الدينية أنه قد أعلن نفسه سويدنبورغيا عدة مرات. وهناك في لويس لامبير التي تضم الكثير مما هو مستمد من حياة الكاتب، عرض لنظام فكري لا بد من أن يكون ممثلاً لفلسفة بلزأك نفسه. ومدح بليغ لسويدنبورغ باعتباره بوذا الشمال. كذلك تعج صفحات سيرافيتا بالسويدنبورغية، تلك الفلسفة الـثيوسوفية التي تؤمن بوحدة الوجود والحلول، والتي لا بد من أن بلزأك اعترها غير متعارضة مع الكاثوليكية ومع دعمه الخاص للـكاثوليكية السياسية. ومهما يكن من أمر معتقدات بلزأك الدينية فإن بلزأك اعتقد اعتقاداً لا شك فيه بمذهب في الطبيعة دعاه المـاجية magisme. وكان شديد الإعجاب بعلم الأحياء في زمانه، خاصة بكتابات جفري سان هيلير ورأيه بأن هناك حيواناً واحداً فقط. وقد انشغل بلزأك وانخدع بكل أشكال المغناطيسية والمـسـمـرية والفرينولوجيا التي تقوم جميعها على وحدة الطبيعة. وكان بلزأك، مثل الرومانسيين، يؤمن بنظرية في الحدس أطلق عليها الاصطلاح الغريب: «الخصوصية» specialite لتمييزها عن الغريزة والتجريد (١١٤) كذلك كان بلزأك شديد الحماس للأساطير وفسر كل الطقوس والمذاهب والأساطير والأسرار الدينية، والأعمال الفنية تفسيراً رمزياً. وكتب بلزأك: «لا نجد الكتابات المـهـيرـوغـليفـية هذه الأيام على الصخور المصرية فحسب، بل نجدها أيضاً في الأساطير التي هي عوالم متحدة». وقال عن قصة La peau de chagrin (قطعة الجلد): «كل شيء فيها أسطورة ومجاز». وهو دائماً يفسر أعماله تفسيراً رمزياً. فقصته العانس مثلاً تضم استخداماً رمزياً غريباً لأورلانـدو الغاضب. ورغم أن أجزاء طويلة من أعماله قد لا توحى بذلك، إلا أنه استمد الإلهام من غمط غريب من علوم الطبيعة، أو ما وراء الطبيعة، أو الطاقة

* الغيبية:

استعمل هذه الكلمة ترجمة لكلمة Occultism، وأقصد بها ما يدعي بعلوم الغيب عادة من سحر وتنجيم وسيمياء وما يتصل بها من «روحانيات» يعتبرها غير المؤمنين بها من قبيل الدجل. [لـلـتـرـجـم].

الرومانسية، بكل قوانينها الخاصة بالتعويض والاستقطاب والسوائل، الخ.

كذلك يتفق العديد من الكتاب غير المشهورين هذه الأيام مع معاييرنا. فقد آمن بيرسيمون بالانش بمفهوم غيبي فيشاغوري للطبيعة ولانسجام الأجرام السماوية (الأعداد السبعة تنتج موسيقاً لا نهاية لها)، وصوّر لنا رؤيا أخروية تتحول فيها المادة إلى روح عن طريق قوة مغناطيسية جديدة، وتحتفي الحيوانات بعد أن تتمثلها حياة الإنسان. ولم يكن بالانش أسطوريّ النزعة، وفيلسوف طبيعة مغرباً فحسب، بل كان رمزياً قال بوحدة الأحاسيس قبل المارميه بوقت طويل» (١١٦).

وكان إدغار كينه Quinet وثيق الصلة بالانش وبالألمان طبعاً. وكان من رأيه أن الدين من اختصاص الشاعر، فالشاعر يحطم الرموز الجامدة التي يجدها في العقيدة من أجل تجديدها، واعتقد أيضاً بملحمة مستقبلية «ستوحد كل حكايات الأولين بجعلها حكاية واحدة» (١١٧).

كذلك ينسجم موريس دي غيران مع أفكارنا. إذ تظهر في أعماله نقاط الاتفاق الكبرى: الآراء الخاصة بوحدة الطبيعة. والاستمرارية في سلسلة الخلق، وألوية الحاسة الحادة لدى الإنسان، وهي الحاسة التي تظهر نشاطاً خاصاً عند الشعراء الذين ينحصر دورهم في تفسير ذلك «الرداء الهفاهف من الرموز التي ندعوها الكون». وقد عبر عن شعوره بالتوحد مع الطبيعة تعبيراً جميلاً في يومياته حين تحدث عن رغبته «في النفاذ إلى أعماق الطبيعة. . . والاندماج بالربيع، واستنشاق الحياة بكل جوارحه، والشعور بالزهور والمروج والطيور والغناء، وبالرونة والنضارة والشبق والطمأنينة» وكان غيران يريد «أن يحس جسدياً بأننا نحيا في الله ومنه». وقد طمح إلى خلق أساطير وثنية جديدة، كما في القنطور Le centaure وأن يحول الطبيعة إلى كائن روحي كما في تأملات حول موت مريم، وشعر بالظما الرومانسي لأن يصعد إلى أصول الإنسانية، إلى أصول نفسه كطفل، ولأن يجد «نقطة الانطلاق من الحياة الشاملة» (١١٨).

أما جيرار دي نرفال فهو أشدّ الرومانسيين الفرنسيين إيماناً بعالم الغيب وما فوق الطبيعة، وأقربهم إلى أشدّ الألمان الذين عرفهم وأحبهم إغراباً. وقد اعترف الرمزيون به كممهد لهم. وتتشكل أوريليا بوجه خاص من سلسلة من الرؤي والأحلام التي تحاول أن تحيل حياة المؤلف كلها إلى أسطورة. وقد آمن نرفال، كما آمن كيتس، بحقيقة كل ما خلقه الخيال إيماناً حرفياً. وتتكون كل أعمال نرفال من عالم من رموز الأحلام والأساطير. تملؤه الأفكار السويدنبورغية وغيرها من المعتقدات الغيبية. فالطبيعة عنده نسيج من الرموز في كل ناحية من نواحيها. وهويتكلم عن مؤامرة كبرى تشارك فيها كل المخلوقات الحية لإعادة تأسيس العالم بالشكل الذي كان عليه من تناسق أول ما خلق: «قلتُ لنفسي: كيف وُجدتُ كل هذا الوقت خارج الطبيعة بدون توحيد نفسي معها؟ كل شيء يتطابق مع كل شيء آخر. الأشعة المغناطيسية المنبعثة مني أو من غيري تخترق سلسلة المخلوقات اللانهائية دون عائق؛ إنها شبكة شفافة تغطي العالم، وتصل خيوطها الدقيقة بين بعضها وبين الأجرام السماوية والنجوم، أنا الآن أسير على الأرض، ولكنني أتحدث مع النجوم الهازجة التي تشاركني أفراحي وأتراحي» (١١٩).

أشرت فيما تقدم إلى بعض مصادر الرومانسية الفرنسية - سويدنبورغ وسان مارتان والألمان. لكن يجب ألا يغرب عن بالنا أنه كان هناك نشاط مماثل لا يستهان به في كل مراحل الفكر الفرنسي. فقد تحدث ميشليه عن رؤية تاريخية في مجال التاريخ. وشارك المفكرون الفرنسيون الكاثوليك الرومانسيين في الكثير من أفكارهم واتجاهاتهم الرئيسة. وهناك «شبه يلفت النظر بين مذهب هيغل ومذهب بونال Bonald» (١٢٠). وكان جوزيف دي ميستر، في شبابه على الأقل، مشبعاً بالأفكار الأسطورية والماسونية والتنويرية التي كانت شائعة في وقته، فتركت أثراً قوية على فكره الناضج. وهو يقول في رسالة لبونال: «إن العالم الطبيعي ليس أكثر من صورة، أو من تكرار للعالم الروحي، إن شئت». ولا وجود للمادة بدون العقل. والكاثوليكية لا ترفض تعدد الآلهة رفضاً تاماً، بل تفسر الأساطير اليونانية الرومانية وتصحيحها. «إن اسم الله، من دون شك، يستبعد ما سواه ولا يمكن

الإفصاح عنه . ومع ذلك فإن هناك آلهة كثيرة في الأرض والسماء . هناك عقول أخرى ، وطبيعات أفضل ، وبشر مؤثرون . وآلهة المسيحية هم قديسوها» (١٢١) .

إن هذه الحركة الانتقائية برمتها تنسجم ، بما استمدته من المصادر الألمانية ومن شلنغ على وجه الخصوص ، مع أفكارنا ، ويساعد الكثير مما ظهر في علوم فرنسا في ذلك الوقت على إعادة خلق المناخ الفكري الذي ازدهرت الرومانسية الفرنسية في ظله .

وإذا ما انتقلنا إلى إنكلترة وجدنا اتفاقاً تاماً بين الإنكليز وبين الفرنسيين والألمان حول كل المسائل الجوهرية . فكبار الشعراء في الحركة الرومانسية الإنكليزية يشكلون مجموعة متجانسة إلى حد كبير . وهم يتفقون في نظرتهم إلى الشعر وفي مفهومهم عن الخيال ، ونظرتهم إلى الطبيعة والعقل . كما يتفقون في الأسلوب الشعري ، وفي استعمال الصور والرموز والأساطير ، بشكل يختلف تمام الاختلاف عن كل ما نعرفه عن القرن الثامن عشر ، مما جعل معاصريهم يشعرون بنموضهم وصعوبة فهمهم .

لا يكاد التطابق في مفاهيم الشعراء الرومانسيين الإنكليز يحتاج إلى إثبات . فبليك يعتبر الطبيعة كلها رديفةً للخيال نفسه . ويرى أن هدفنا الأعلى هو :

أن ترى العالم في حية الرمل .

والسماء في زهرة برية .

فامسك اللانهاية في راحة يدك .

والأبدية في نطاق الساعة (١٢٢) .

وهذا يعني أن الخيال ليس هو القدرة على التصور البصري فقط ، تلك القدرة الواقعة في مكان ما بين الإحساس والعقل ، حسبما اعتقد كل من أرسطو وأدسُنْ ، ولا هو القوة المُبتكرة التي نجدها عند الشاعر ، والتي فهمها هيوم وكثيرون غيره من مُنظري القرن الثامن عشر على أنها «مزيجٌ من الإحساس الأصيل في النفس ، وقوة الربط بين الأشياء» (١٢٣) ، وملكة الفهم أو التصور ، بل هو قوة خلاقة «ينفذ

العقل عن طريقها إلى كبد الحقيقة، ويقرأ الطبيعة باعتبارها رمزاً لشيء خلفها أو فيها لا يدرك في العادة» (١٢٤). وهكذا صار الخيال أساساً لرفض بليك للتصور الميكانيكي للعالم، أساساً لنظرية مثالية في المعرفة.

ضوء الشمس عندما تنشره

يعتمد على العضو الذي يلحظه (١٢٥)

وأساساً لنظرية استيطانية تحاول بطبيعة الحال أن تبرر الفن بشكل عام، وما يمارسه الفنان بشكل خاص. ويرر هذا المفهوم الخاص بالخيال ضرورة الأسطورة، وضرورة الاستعارة والرمز باعتبارهما واسطة التعبير عنها تبريراً كافياً.

ولا يختلف مفهوم الخيال عند وردزورث عن هذا كثيراً رغم أن وردزورث يعتمد اعتماداً أكبر على نظريات القرن الثامن عشر، ويقدم بعض التنازلات للمذهب الطبيعي. غير أن وردزورث لا يمكن تفسيره باستعمال اصطلاحات هارتلي فقط (١٢٦)، فالخيال عنده خلّاق، يساعد على النفاذ إلى طبيعة الحقيقة، ولذا فهو المبرر الأساسي للفن. وهو يرى أن الشاعر روح حية «تنفذ إلى حياة الأشياء». ولذا فإن الخيال وسيلة للمعرفة تحول الأشياء، وتنفذ من خلالها، حتى ولو كانت هذه الأشياء «زهرة حقيرة»، أو حماراً وضعياً، أو ولداً غيباً، أو طفلاً. اسمعه يخاطب الطفل بقوله: «أيها النبي الجبار، يا صاحب البصيرة المبارك».

تتكون المقدمة كلها من تاريخ الخيال الشاعر، تلك الملكة التي يتحدث عنها وردزورث في جزء أساسي من الكتاب الأخير بقوله إنها:

اسم آخر للقوة المطلقة

وللبصيرة الصافية، ولعظم وسعة الذهن التي لا تُحُد

وللعقل في أسمى صورة (١٢٧).

وقد كتب وردزورث في رسالة للاثنر يقول: «لا يؤثر عليّ في الشعر إلا الخيالي منه... أقصد ذلك الذي يدور حول اللانهاية». «وطبقاً لهذه النظرة فإن كل الشعراء العظام متدينون جداً» (١٢٨).

أما الدور الأساسي الذي يلعبه الخيال في فكر كولريج وشعره، فلا يحتاج إلى

تدليل. ولقد كتب أ. أ. تشارلز كتاباً عن الموضوع بعنوان نظرية كولرج في الخيال، كما ربط روبرت بن وارن مؤخراً هذه النظرية بقصيدة الشيخ الملاح (١٢٩). كما أن الفقرة الأساسية في السيرة الأدبية حول الخيال الأدبي والثانوي أشهر من أن تقتبس مرة ثانية (١٣٠). وهي فقرة شلنغية الصياغة - وعلى العموم تعتمد نظرية كولرج على الألمان اعتماداً وثيقاً. ووصفه للخيال بأنه القوة المُشكَّلة *esemplastic power* ترجمة للكلمة الألمانية *Einbildungskraft*، استناداً إلى اشتقاق مغلوط للكلمة الألمانية (١٣١). لكن كولرج يظل حتى عندما يتجاهل رطائنه التكنيكية، كما في قصيدته الاكتئاب (١٨٠٢)، يظل يتحدث عن روح الخيال المُشكَّلة، عن الخيال باعتباره «شبيهاً بعيداً لعملية الخلق، لا كل ما نؤمن به عن الخلق، بل كل ما يمكننا أن نتصوره عنه» (١٣٢). ولولم يعرف كولرج الألمان لاستطاع التوصل إلى نظرية أفلاطونية محدثة، مثلما فعل شلي في الدفاع عن الشعر.

يمثل دفاع شلي في إطاره العام نظرية كولرج تماثلاً تاماً تقريباً. فالخيال عنده «مبدأ التركيب». والشعر هو «التعبير عن الخيال». والشاعر «جزء من الخالد واللامنتهي والواحد» ويرفع الشعرُ الحجابَ «عن جمال العالم المكنون، ويجعل المألوف كالغريب». «ويخلص الشعرُ ومضات الألوهمية من خلال الإنسان من الزوال». والخيال عند شلي خلاق، وخيال الشاعر وسيلة لمعرفة ما هو حقيقي. ويقول شلي بشكل تفوق حدّته ما نجده عند أي شاعر إنكليزي آخر باستثناء بليك، إن اللحظة الشعرية هي لحظة الرؤيا. وإن الكلمات ما هي إلا ظل ضعيف وإن الذهن أثناء الكتابة هو «كالحفرة الخابية» (١٣٣). ونجد عند شلي أن الشقة بين الملكة الشاعرة وبين الإرادة والوعي أوسع ما تكون.

ولا تحتاج آراء كيتس في قريها من هذه الآراء وتطابقها معها إلى بيان، رغم أن كيتس كان، تحت تأثير هازلث، أميل إلى استخدام الألفاظ الحسية من كل من كولرج أو شلي. لكنه هو القائل أيضاً «إن ما يراه الخيال جمالاً لا يلبث من أنه الحقيقة، سواء أوجدت من قبل أم لم توجد» (١٣٤).

وقد استنتج كلارنس د. ثورب من أقوال كينس المتناثرة حول الموضوع «أن قوة الخيال الخلاقة هي قوة رؤية، وتوفيق، وربط، تُمسك بالقديم، وتنفذ إلى ما تحت سطحه، وتفك أسرار الحقيقة القابعة هناك، وتعيد بناءها فتجسد من جديد عالماً أعيد بناؤه من أشكال جميلة قوامها القوة الفنية والجمال» (١٣٥). وهذا القول يمكن أن يكون خلاصةً لنظريات الخيال لدى كل الشعراء الرومانسيين.

من الواضح أن نظرية كهذه تستتبع نظريةً حول الواقع، وخاصة حول الطبيعة. هناك فروق فردية بين كبار الشعراء الرومانسيين حول مفهوم الطبيعة، إلا أنهم اعترضوا جميعاً على التصور الميكانيكي للعالم الذي ساد في القرن الثامن عشر رغم أن وردزورث كان معجباً بنيوتن وقَبِلَ آراءه، في تفسيرها الدارج على الأقل. لقد تصور الرومانسيون جميعهم الطبيعة ككلٍّ عضويٍّ على شاكلة الإنسان ورفضوا اعتبارها مجرد حشد من الذرات، فالطبيعة عندهم لا تنفصل عن القيم الإستطيقية التي لها من الواقعية ما لتجديدات العلم، بل أكثر.

لكن بليك يختلف قليلاً، فهو يرفض تصوّر القرن الثامن عشر للكون مُثَمَّلاً بنيوتن رفضاً لا هوادة فيه:

فليحفظنا الله

من الرؤية المفردة ونوم نيوتن (١٣٦).

كذلك تمتلئ كتابات بليك بالإدانات الموجهة للوك ويكون والمذهب الذري* وكذلك المذهب الربوبي**، والدين الطبيعي، وما إلى ذلك. ولكنه لا يشارك

* المذهب الذري :

هو الاعتقاد بوجود عناصر مستقلة متناهية في المكان أو الزمان لا يمكن تجزئتها إلى عناصر أصغر

منها. (المترجم)

* الربوبية :

ترجمة تقريبية لكلمة deism، وهي تدل على أن الله بعد أن خلق العالم تركه عنه ولم يعد يتدخل في أموره. كما استخدم التعبير أيضاً لوصف محاولات التوفيق بين الوحي والعقل، وجعل العقل هو المعيار الذي تكتسب المعتقدات من خلاله القول. (المترجم)

الرومانسيين تأليههم للطبيعة، وهو يعلق صراحة على مقدمة وردزورث لقصيدة
النزهة: «لن تقنعني بهذا التوافق» (١٣٧). فالطبيعة عند بليك ساقطة في كل
نواحيها - سقطت مع سقوط الإنسان، وكان سقوط الإنسان وخلق العالم الطبيعي
هما نفس الحدث. وسوف تعود الطبيعة (الإنسان) إلى مجدها الأول عندما يعود
العصر الذهبي. والإنسان والطبيعة عند بليك ليسا مجرد امتداد لبعضهما
البعض، بل يرمزان لبعضهما البعض:

كل ذرة رمل،
كل حجر على هذه الأرض،
كل صخرة، وكل تل،
كل نبع، وساقية،
كل عشب، وكل شجرة،
كل جبل، وربوة، وأرض، وبحر
وغيمة ونيزك ونجمة
رجال يروون من بعيد (١٣٨).

وتبدو الطبيعة في قصيدة ملتون خاصة وكأنها جسم الإنسان وقد صار داخله
خارجة. وما سلاسل الجبال عبر العالم إلا العمود الفقري للبيون وقد تجزأ. ولا
وجود لشيء خارج البيون: الشمس والقمر والنجوم ومركز الأرض وباطن البحر
كلها داخل ذهنه وجسمه. والزمان نبض شريانه، والمكان قطرة من دمه. لقد
منعت رمزية بليك المعقدة ولهجته الحادة قصائده الأخيرة هذه من الانتشار، إلا
أن الكتب التي كتبها كل من ديمون ورسقال، وشورز وفراي (١٣٩) بينت دقة
أفكاره وأتساقها، وهي الأفكار التي تضعه ضمن تراث فلسفة الطبيعة العظيم
الذي ينحدر من طيماوس أفلاطون إلى باراسيلس فيهمه وسوينبورغ.

أما في مفهوم وردزورث للطبيعة فهناك انتقال مما يشبه الإيمان بوحدة الوجود
إلى مفهوم التوفيق بينه وبين المسيحية المتوارثة. فالطبيعة حية يملؤها الله أو روح

العالم . وهي حاضرة بشكل غير مفهوم ، وتَهْدَبُ [عن طريق ما تثيره فينا من]
الخوف وتَمْتَحُ [عن طريق ما تبديه لنا من الجمال] (١٤٠) . والطبيعة لغة أيضا ،
نظامٌ من الرموز . والصخورُ والأجرافُ والسواقي الموجودة على مَرِّ سِمْبُلُنْ [في
جبال الألب]

كلُّها كانت نتاجَ عقلٍ واحدٍ ، ملامحَ
وجهٍ واحدٍ ، زهوراً على شجرة واحدة ،
حروفاً من الرؤيا العظيمة ،
أغماطاً للأبدية ورموزاً لها (١٤١) .

(المقدمة ، الكتاب السادس ، ٦٣٦ - ٦٣٩)

ولو تساءلنا عن الموضوعية التي يعزوها وردزورث لهذه المفاهيم لأساناً فهم
نظرية المعرفة المثالية . فالعلاقة هنا علاقة جدلية ، وليست مجرد فرض ذاتي وذلك
على الرغم مما يقوله مقطع كهذا :

من نفسك يأتي ما يجب أن تعطيه
وإلا لما استطعت أن تتلقى (١٤٢) .

(المقدمة ، الكتاب ١٢ ، ٢٧٦ - ٢٧٧)

لا بد أن يتعاون العقل ، وهذا من طبيعته :

يعلن صوتي :

ما أجل اتفاق العقل المفرد

مع العالم الخارجي (وربما كل القوى التقدمية

التي توجد في النوع البشري)

وما أجل اتفاق العالم الخارجي

مع العقل ، وما أجل الخلق

الذي يحققانه باجتماع قواهما معا

(وهل هناك غير الخلق كلمة أدعو ذلك به؟) (١٤٣)

(مقدمة النزعة)

إن أصول هذه الأفكار في كتابات كدوورث وشافتسبري وباركلي وغيرهم لا تحتاج إلى بيان . كما أن أكنسايد وكولنر سبقاه لها في شعرهما ، إلا أن المفهوم الميتافيزيقي للطبيعة أو الفلسفة الطبيعية تدخل عالم الشعر عند وردزورث وتجد فيه تعبيراً لم تشهد له مثيلاً في السابق - تعبيراً عن ذلك الحضور المخيم أبداً للتلال والأشكال الثابتة الدائمة للطبيعة ، الممتزج بشعور رهيف بلا واقعية العالم التي تكاد تشبه الحلم .

هذا المفهوم العام للطبيعة الذي نجده عند وردزورث نجده أيضاً عند صديقه كولرج . ومن السهل علينا أن نجد ما يماثل أفكار وردزورث عند كولرج ، ولربما عادت صياغة هذه الأفكار إلى تأثير كولرج الذي درس أفلاطوني كيمبرج وباركلي في وقت مبكر :

الحياة الواحدة فينا وخارجنا . . .

وماذا لو كانت كل الطبيعة الحية . . .

هائلة قابلة للتشكيل ، نسمة فكرية واحدة .

هي روح كل شيء ورب كل شيء معا . . .

«اللغة الأبدية التي يلفظها إلهك . . .» ، «أبجدية عظمى واحدة رمزية»

ومفهوم العلاقة بين الذات والموضوع :

نتلقى ما نعطي

وفي حياتنا فقط نحيا الطبيعة (١٤٤)

هذه اقتباسات من الشعر المبكر . لكن كولرج طوّر فيها بعد فلسفة مفصلة في الطبيعة تعتمد اعتماداً شديداً على فلسفة الطبيعة عند كل من شلنغ وشيتفنز Steffens (١٤٥) . وفيها يفسر الطبيعة بمثل تقدم الإنسان نحو إدراك الذات ، وينغمس كولرج في كل النظريات المعاصرة من الكيمياء ، والفيزياء (الكهرباء ، والقوة المغناطيسية) ليدعم موقفاً قريباً من المذهب الحيوي ، أو مذهب انتشار النفس في الطبيعة .

كذلك تملأ أصداء من العلوم المعاصرة هذه أفكار شلي بل وصوره الشعرية أيضا . وهناك الكثير من الإشارات في شعره إلى النظريات الكيميائية والكهربائية والمغناطيسية - تلك النظريات التي جاء بها إراسمُس داروين وهنري ديفي (١٨٤٦) . لكن شلي بشكل عام يردد أفكار وورزورث وكولرج عن روح الطبيعة . فمفهومه عن حيوية الطبيعة واستمراريتها مع الإنسان ، ولغتها الرمزية هو مفهومهما نفسه . كذلك نجد عنده مفهوم تعاون الذات والموضوع وتشابكهما ، كما في مطلع قصيدته «الجبل الأبيض» :

عالم الأشياء الخالد
ينساب عبر الذهن ، وينشر أمواجه السريعة
المظلمة حيناً ، اللامعة حيناً ، العاكسة للظلمة حيناً
المشعة بالبهاء حيناً آخر ، حيث يأتي مصدر
الفكر الإنساني بنصيبه من المياه من الينابيع السرية
مصحوبة بصوت ليس كله صوتهما .

ويبدو أن هذه الأسطر تقول : ليس هناك من شيء خارج الذهن الإنساني ، غير أن وظيفة الاستقبال لدى تيار الوعي أعظم بكثير من المبدأ الفعال الصغير في الذهن :

[وعندما أنظر إليك
أبدو كما لو أنني أتأمل ، في غيبوبة سامية غريبة ،
خيالي المستقل أنا]
ذهني الإنساني هذا الذي يصدر
ويتلقى التأثيرات السريعة بشكل سلمي ،
محافظاً على تبادل لا ينقطع
مع عالم الأشياء الصافي من حوله .

ثمة هنا ، رغم التأكيد على سلبية الذهن ، تصوّر واضح لعملية التبادل ما بين

مبدأ أي الخلق والتلقي . فثبلي يرى الطبيعة فيضاً واحداً من الظواهر، ويغني عن الغيوم والرياح والمياه، وليس عن الجبال، أو عن روح الأماكن الموحشة، كما يفعل وردزورث . لكنه لا يتوقف عند الطبيعة، بل يسعى للوصول إلى الوحدة الأعلى فيها وراءها:

تلون الحياة بهاء الأبدية الأبيض
كأنها قبة من زجاج عديد الألوان . (١٤٧).

وعندما يصل المرء إلى ذروة النشوة تمحو هارمونية العالم العظمى كل إحساس بالفردية والخصوصية . إلا أن المثال نفسه ينحل عند ثلي، على عكس ما يحصل عند بليك ووردزورث اللذين يحاولان بهدوء أن ينفذا إلى حياة الأشياء؛ يتهدج صوته، ويصبح الوصول إلى الذروة ضياعاً كاملاً للشخصية ووسيلة للموت والفناء .

أما عند كيتس فإن المفهوم الرومانسي للطبيعة لا يرد إلا بشكل باهت رغم أنه من الصعب أن ننكر على مؤلف إنديمين وأغنية إلى عندليب علاقته الوثيقة بالطبيعة وبأساطير الأقدمين حولها . فقصيدته هايبرتين (١٨٢٠) تلمح من بعيد إلى تطورية متفائلة، كما في خطاب أوقيانوس إلى رفاقه العملاقة :

نحن نسقط بفعل قانون الطبيعة، لا بالقوة . . .

ومثلما أنكم لستم أول القوى

كذلك لستم آخرها . . .

وهكذا يخطو خلفنا كمالاً جديد .

فالقانون الأبدي يقول

إن الأجل لا بد من أن يكون الأقوى (١٤٨) .

لكن كيتس كان أقل الرومانسيين تأثراً بالمفهوم الرومانسي للطبيعة، ربما لأنه درس الطب .

لا يرد هذا المفهوم في كتابات بايرون إلا لمأماً، ولم يشارك بايرون بقية الرومانسيين

في نظرهم إلى الخيال . لكننا نجد المفهوم الرومانسي للطبيعة في النشيد الثالث من جايلد هارولد (١٨١٨) بشكل خاص ، وهو النشيد الذي كتبه في جنيف عندما كان شلي رفيقه الدائم :

لا أعيش في نفسي ، بل أصبح
جزءاً مما حولي ، والجلال بالنسبة لي
شعور .

ويشير بايرون إلى
الشعور اللامحدود الذي نحس به
في عزلتنا عندما تكون وحدتنا أقل ما تكون ،
حقيقة تذوب في وجودنا
وتطهرنا من أدران الذات (١٤٩) .

غير أن بايرون كان بشكل عام ربوبياً يؤمن بألة الدنيا النيوتونية ، ويقارن بين عواطف الإنسان وتعباته وجمال الطبيعة الوداع اللامبالي . ولقد عرف بايرون رعب العزلة ، ورعب الأماكن الخاوية ، ولم يتعاطف مع الرفض التام لتصوير القرن الثامن عشر للعالم ولا مع الشعور بالانتماء بالاستمرارية بين الإنسان والعالم ، الذي تميز به كبار الشعراء الرومانسيين .

هذا المفهوم الخاص بطبيعة الخيال الشعاري وبالكون له آثار واضحة على عملية كتابة الشعر . فكل الرومانسيين الكبار خالقو أساطير ورمزيون لا تفهم أعمالهم إلا من خلال محاولتهم تفسير العالم تفسيراً أسطورياً شاملاً يسكون هم بمفاتيحه . ولقد بدأ معاصرو بليك بإحياء الشعر الأسطوري - وهذا ما يمكن أن نراه حتى في اهتمامهم بسبنسر ، وفي حلم ليلة صيف والعاصفة ، وفي شياطين بيرنيز وساحرائه ، وفي اهتمام كولنز بخرافات المرتفعات الإسكتلندية وقيمتها بالنسبة للشاعر ، وفي الأساطير الإسكندنافية المزعومة التي استعملها غرني ، وفي البحوث التي أجراها جيكب براينت وإدورد ديفيز حول التراث القديم . لكن أول شاعر إنكليزي خلق أساطير جديدة على نطاق واسع كان بليك .

ليست أساطير بليك كلاسيكية أو مسيحية رغم أنها تضم كثيراً من العناصر التوراتية والميتية. وهي تستخدم من بعيد بعض الأساطير أو -على الأصح- الأسماء السلتية (الذرويدية)، لكنها أساطير مبتكرة في جوهرها (بل ربما كانت مبتكرة أكثر من اللزوم)، تحاول أن تقدم تصوراً للخلق ولما سيؤول إليه الخلق، وأن تقدم فلسفة للتاريخ، وسيكولوجية، ورؤية سياسية أخلاقية (كما أكد بعضهم حديثاً) وتنتشر الرموز البليكية في ثنايا أبسط قصائد أغاني البراءة وأغاني التجربة. أما قصائده الأخيرة، مثل القدس فتطلب جهداً تفسيرياً قد لا يتناسب مع المردود الإستطفي الذي نحصل عليه. غير أن نورثرب فراي بين بشكل مقنع أن بليك كان مفكراً أصيلاً بشكل يلفت النظر، مفكراً كانت له أفكار حول دورات الطبيعة، وأفكار ميتافيزيقية حول الزمن، ونظرات حول انتشار الأساطير والطقوس النموذجية العليا عبر المجتمعات البدائية برمتها. ولقد تكون تلك الأفكار مشوشة تليق بالهواة، ولكنها لا يصعب فهمها على عصر أشاد بتويني ويوليم دن Dunne وأفكاره حول الزمن، وطور علم الأناسة الحديث.

أما وردزورث فيبدو للوهلة الأولى وكأنه أبعد الشعراء الرومانسيين عن الرمزية والأساطير. وقد وجدت فيه جوزفين مايلز في دراستها المعنونة وردزورث ولغة العواطف (١٩٠٠)، أفضل مثال على الشاعر الذي يفصح عن عواطفه ويسمّيها بأسمائها. لكن وردزورث يؤكد على أهمية الصور الشعرية في نظريته، ولم يكن بأي حال من الأحوال عديم الاهتمام بالأساطير. إذ أنه لعب دوراً مهماً في إحياء الاهتمام بالأساطير اليونانية وقد فسّرت من وجهة نظر الإيمان بحيوية المادة. وهناك سونيته «ما أشد ما تشغلنا العالم». ومقطع في الكتاب الرابع من النزهة (١٨١٤) يحتفي بومضات الخلود الباهتة التي قد تكون تضمنتها عملية تضحية الإغريق بجديلة من الشعر في ساقية. وهناك أيضاً استعمال وردزورث للأساطير الكلاسيكية في «لاوداميا» وفي «أغنية إلى لُكُورس» وهما قصيدتان دافع وردزورث عن مادّتهما باعتبارها «مادة قد ترتبط بعاطفة حقيقية».

لكن ما يفوق ذلك أهمية أن شعره لا يخلو من رموز تتخلله. وقد بين كيليانت

بُرْكُس بشكلٍ مقنع أن قصيدته «أحاسيس مبهمة بالخلود» تقوم على استعارة مزدوجة متناقضة من الضوء، وكيف أن السونية «على جسر وستينستر» تخفي كناية تتخلل كل ثناياها. وقد تكون قصيدته غزال رايلىستون الأبيض (١٥١).

The While Soe of Rylstone أليغورية بالمعنى القروسطي تقريباً (حيث يبدو الغزال وكأنه حيوان في قصة حيوانات)، لكن حتى هذه القطعة المتأخرة تظهر لنا محاولة وردزورث لتخطي ما هو وصفي، وما يعني بالحوادث الصغيرة، ولتخطي عملية تسمية العواطف والحالات الذهنية وتحليلها.

غير أن النظرية الرمزية أساسية عند كولرج، فالفتان في رأيه يتحدث معنا بالرموز، والطبيعة لغة رمزية. والفرق بين الرمز والأليغوريا عند كولرج مرتبط مع الفرق بين الخيال والتصور (وهو ما يمكن وصفه بأنه نظرية في الصور الشعرية)، والفرق بين العبقريّة والموهبة، والعقل والفهم. وهو يقول في بحث متأخر إن الأليغوريا ليست أكثر من ترجمة للأفكار المجردة إلى لغة الصور التي هي بدورها ليست أكثر من تجريد للمحسوسات. أما الرمز فيُتَصَفُ بأنه استشفاف النوع من الفرد، والصنف من النوع والكُل من الصنف، والرمز فوق كل شيء يصنف باستشفاف الأيدي من خلال المحدود بالزمان. والخيال هو الملكة الرامزة. صحيح أن كولرج أدان الأساطير الكلاسيكية في مقابل الأساطير المسيحية في الكثير من كتاباته المبكرة، إلا أنه عاد فيها بعد ليبيدي الاهتمام بالأساطير اليونانية وقد أعيد تفسيرها تفسيراً رمزياً، فكتب مقالة غريبة عنوانها «حول بروميشوس إسخيلوس» (١٨٢٥) تعتمد اعتماداً كبيراً على بحث سلنغ المُعُنُون حول آهة ساموثراكي (١٨١٥) (١٥٢).

مما لا شك فيه أن أفضل شعر كولرج المبكر رمزي في مجمله، وقد كتب روبرت بِن وارن حديثاً تفسيراً لقصيدة الشيخ الملاح قد يشتط في بعض التفاصيل، ولكنه يقنع في مقولته العامة وهي أن القصيدة برمتها تتضمن مفهوماً شعائرياً عن قدسية الطبيعة والكائنات الطبيعية، وتنظم تفاصيلها حول رموز القمر وضوء الشمس والرياح والمطر (١٥٣).

أما رمزية شلي ونزعته الأسطورية فلا تحتاجان إلى إثبات. وشعره ليس مفعلاً بالمجاز فقط، بل يطمح إلى خلق أسطورة جديدة حول خلاص الأرض تستعمل الموروثات الكلاسيكية بلا قيود، كما في بروميثيوس طليقاً (١٨٢٠) وفي ساحرة أطلس وأدونيس (١٨٢١). وقد نسيء فهم هذه القصيدة الأخيرة لورأينا فيها مجرد رعوية على شاكلة مراثي بيون وموسكس. وهناك في شعر شلي تتصف ببعض الاتساق من الرموز المتكررة كرموز الصقر، والأفعى (وهذا رمز له سوابقه الغنوصية) والمعابد، والأبراج، والزورق، والساقية، والكهف، إضافة إلى الخمار، وقبة الزجاج الملون، وبهاء الأبدية الأبيض (١٥٤).

الموت هو الخمار الذي يدعوه الأحياء الحياة:

ينامون فينزاح (١٥٥).

لكن النشوة في شعر شلي تتخذ لنفسها صوتاً محدداً عالياً وتهديج الصوت عند الذروة، ويغيب الشاعر عن الوعي «أصفر، أغيب عن الوعي»، «أسقط على أشواك الحياة! يسيل دمي» (١٥٦). ويريدنا شلي أن نتجاوز حدود فرديتنا، أن نذوب في ما يشبه الترافانا. ويفسر هذا التوق إلى الوحدة إحدى الخصائص التي تسود شعره، فخاصية تشابك الحواس وتداخل دوائرها يوازها الانتقال السريع ما بين عاطفة وأخرى، كاللذة والألم، والحزن والفرح، وامتزاج هذه العواطف.

كان كيتس ذا نزعة أسطورية هو الآخر. وقصيدته إندمين وهاميسرين شاهدان بليغان. وهناك في شعر كيتس رموز متكررة تمثل عليها بالقمر والنوم والمعبد والعنديل. وليست قصائده العظام Odes مجرد سلسلة من الصور بل بُنى رمزية يحاول الشاعر فيها أن يعبر عن صراع الشاعر مع المجتمع، وصراع الزمن مع الأبدية.

كذلك يمكن تفسير بايرون باستخدام هذه الاصطلاحات مثلما فعل ولسون نايت بحماس في كتابه النبوءة الموهجة (١٥٧). انظر مانتفرد (١٨١٧). وقابيل، والأرض والسماء. وحتى ساردناباليس (١٨٢١). لكن لم يكن كبار الشعراء هم

الوحيدين في عصرهم. فقد كتب سَدي ملاحِجَه ثعلبة ومادُك (١٨٠٥) ولعنَةُ كِهَمَة (١٨١٠) مستخدماً مواضيع أسطورية مستمدة من ويلز القديمة والمهند. واكتسب توماس مور الشهرة ببهرجان لالا روخ الشرقي الكاذب (١٨١٧)، وأثرت قصيدة سايكي (النفس) للسيدة تيغ بكيثس. وفي عام ١٨٢١ نشر كارلايل كتابه Sartor Resartus (الحياط وقد خيطاً من جديد) بفلسفته المستمدة من عالم اليثاب، محتوياً على فصل كامل بعنوان «الرمزية». ومهما تفاوتت المستويات فإن مما لا شك فيه أن هناك عودة واسعة للمفهوم الأسطوري للشعر الذي كاد ينسى في القرن الثامن عشر. فأفضل ما عند بوب في هذا المجال هو الاستخدام الساهر لآلات السرد كما في حوريات اغتصاب الجديلة، وفي ثناؤب الليل الأخير في خاتمة الدُنياد (ملحمة القباء) ذلك التناؤب المتفاحم شبه الجاد (١٥٨).

من الممكن أن يقال إن هذه الاتجاهات والمعتقدات ووسائل التعبير الرومانسية كانت محصورة بمجموعة صغيرة من الشعراء الكبار، وإن إنكلترة في أوائل القرن التاسع عشر بشكل عام اتفقت مع عصر العقل في الكثير من آرائه. وقد يسلّم المرء بأن الحركة الرومانسية الإنكليزية لم تكن بمثل ما كانت عليه الحركة الألمانية أو الفرنسية من الوعي بالذات أو من عمق الغور، وبأن اتجاهات القرن الثامن عشر كانت أبعد تأثيراً وانتشاراً في إنكلترة منها في بقية أنحاء القارة الأوروبية (في الفلسفة مثلاً، حيث كان المذهب النفعي وفلسفة الفطرة الأسكتلندية سائدين)، وبأن نظرية الشعر الرومانسية الإنكليزية كانت مزيجاً غريباً من الحسية والتأريضية الموروثين من القرن الثامن عشر والثالثة الأفلاطونية المحدثه أو القديمة. والكتاب الكبير الوحيد الذي جاء بنظام فكري مثالي متماسك هو كولرج الذي كان نظامه الفكري أو مشروع نظامه مستورداً في معظم أجزائه من ألمانيا. لكن هناك قدراً كبيراً من الأدلة المستمدة من صغار الكتاب أيضاً على أن المناخ الفكري كان يتغير في إنكلترة. وقد يُستشهد في هذا المجال ببعض أتباع كانت، مثل ذلك الجوهرى الغربى، توماس ويرغمان (١٥٩). كذلك شهدت إنكلترة الكثير من

العلوم الرومانسية، كالأحياء والكيمياء، التي لا نكاد نعرف عنها شيئاً هذه الأيام. ولو تفحصنا البحوث والأفكار الأدبية في ذلك الوقت لتمكنا من تتبع آثار التغيرات التي حدثت قبل ذلك في القارة الأوروبية. فالمفهوم الرومانسي عن الفولكلور يمكن أن نجده مثلاً في المقدمة المدهشة التي كتبها تشارد برايس للطبعة الثانية من تاريخ الشعر الإنكليزي لتوماس وارتن (١٨٢٤). كان برايس على علم بكتابات الأخوين شليغل والأخوين غريم، وحتى بكتاب الرمزية لكروليتز (١٦٠٠). وفي ١٨٢٧ تكلم ولیم مَذْرُول، أول مُحَقِّقٍ ثَبَتَ للبلادات الأسكتلندية عن الشعر الشعبي باعتباره «ذلك التراث الشعري الذي امتزج بأحاسيس الناس وعواطفهم، والذي يتبدى فيه التجسيد الحقيقي لذهنهم الكلي واتجاهاته الفكرية والأخلاقية» (١٦١). ولا شك في أن ما نذهب إليه هنا يحتاج إلى مزيد من الإثبات عن طريق البحث الدؤوب في كتابات صغار الكتاب وبين صفحات الدوريات، غير أن ما سقناه من أدلة يكفي للتدليل على أن إنكلترة مرت هي الأخرى بذلك التغير في المناخ الفكري الذي كان يعم أوروبا.

يحتاج تقصي الآداب الأوروبية الأخرى تفصيلاً وافياً بالغرض من هذه الزاوية إلى مجالٍ أوسع بكثير مما لدينا هنا. وقد اعتبرت إيطاليا حالةً إستثنائيةً أحياناً، وأنكر بعضهم أنها شهدت حركةً رومانسية «حقيقية» (١٦٢). ولكن رغم أننا قد نسلم بوجود بقايا قوية من فترة الكلاسيكية المحدثنة، وبالتوجُّه السياسي العنيف، وبغياب بعض المواضيع التي تميزت بها الآداب الرومانسية الشمالية، إلا أننا لا نسلم بأن إيطاليا تشدُّ عن القاعدة. فلا شك في أن ليوباردي كان على وفاقٍ مع معاصريه الكبار عبر جبال الألب رغم أن نظرياته الأدبية حافظت على العديد من الأفكار الكلاسيكية المحدثنة. ويكفي أن نشير إلى قصيدته المبكرة اللامهاية Linfinito (١٨١٩) للتدليل على مفهومه الرومانسي للطبيعة (١٦٣). وتربطه تأملاته الخاصة بالهارمونية الشعرية العظيمة، وبالأثر الشعري الذي تخلفه فينا الطبيعة الشاملة، وحينئذٍ إلى اليونان في بدايات تاريخها يذكرنا بالألمان. وكان كلٌّ من فوسكولو ومانزوني، كناقدين وفنانين، جزءاً من الحركة الرومانسية

الأوروبية. وكانت أفكار جيورجي الإستطيقية شبيهةً بأفكار شلنغ.

وقد كان من رأيي ألسن بيزز أن الرومانسية الإسبانية كانت قصيرة العمر جداً فتبعثرت بعد انتصارها عام ١٨٣٨ بوقت قصير (١٦٤). وقد يكون هذا صحيحاً بالنسبة للرومانسية كمدرسة، ولكنه لا يصح بالنسبة للأدب الرومانسي الإسباني في القرن التاسع عشر، إذ يتفق إسبرونسيدا، بشكل خاص، مع الصورة التي نحاول رسمها اتفاقاً وثيقاً.

وفي الاقطار الإسكندنافية كان تأثير الرومانسية الألمانية وخاصة شلنغ قوياً جداً. وقد نظرت مجموعة كاملة من النقاد السويديين إلى العمل الفني باعتباره رمزاً للكون (١٦٥). وشاعت عندهم فلسفة الطبيعة، وكان التعامل بالأسطورة في الصميم من حركة الإحياء النوردية برمتها.

أما الحركات الرومانسية السلافية فلها صفاتها ومشكلاتها الخاصة. فقد استمد الروس الكثير من الألمان خاصة شلنغ وهيغل (١٦٦). وينسجم ليرمنتوف مع صورتنا العامة مثلما ينسجم فلاديمير أوديفسكي الذي غملى قصصه الخاصة بالفنانين مثل قصة «يوهان سيباستيّن باخ» بنظرية التطابقات، التي ترى الفن كوسيط بين الإنسان والطبيعة (١٦٧). لكن بوشكين يمثل استثناء إلى حد ما. فالشكل الواضح الذي يفضلُه يبدو كلاسيكياً محدثاً، وتستبعده الأبحاث الأدبية الروسية الحديثة من الحركة الرومانسية (١٦٨). لكننا لو نظرنا إلى أوجه الشبه المعروفة بينه وبين بايرون وفهمنا رموزه الطبيعية التي درسها غرشزن، وربما بالغ في تعقيدها، وأخذنا أسطوره المتعلقة بالتمثال المدمر في «الضيف الحجري»، و«الحَيَال البرونزي» وقصة «الذهب» لتبيننا أن ذلك الاستبعاد لا مبرر له (١٦٩).

كان الأدب الرومانسي البولندي أشد الآداب الثانوية رومانسية، وقد شارك مسكيفتش وسلوفاكي بقية الرومانسيين أفكارهم حول الطبيعة والحيال واستعمال الرموز والأساطير وعبرا عن هذه الآراء تعبيراً كثيراً ما أعوزه الاعتدال. كذلك

فعل المفكرون الرومانسيون البولنديون أمثال هوبني فرونسكي . أما الحركة الرومانسية التشيكية فقد برز فيها شاعر عظيم واحد على الأقل هو كارل هاينك Macha الذي شارك معاصريه الألمان والبولنديين أفكارهم حول الطبيعة والخيال والرموز (١٧٠). ولعل ما يدعم فكرتنا حول تجانس الحركة الرومانسية الأوروبية ووحدها هو هذا الذي يتبين لنا من فحصنا للآداب الثانوية - ألا وهو قدرتنا على التنبؤ بشخصيتها العامة. فلولا نسمع عن حركة رومانسية تشيكية لأنكنا، ضمن حدود معقولة، أن نؤكد على وجود بعض المواضيع والآراء والأساليب فيها وغياب بعضها الآخر عنها.

ربما كانت النتيجة التي توصلنا إليها حول وحدة الحركة الرومانسية هي النتيجة التقليدية المعهودة، ولكن يبدو لي أنه لا بد من إعادة التأكيد عليها في وجه هجوم لفجوي المشهور خاصة. فمقالته «حول التمييز بين الرومانسيات» لا تثبت فيما يبدو لي إلا أن جوزيف وارتن كان معهدا للرومانسية وذا نزعة طبيعية. وأن فريدرخ شليغل كان مفكرا واسع المعرفة، واعياً لأهمية دوره هو بالذات، وأن شاتوبريان قال بالكثير من الآراء الكلاسيكية فيما يخص النقد الأدبي وشكسبير. لكن ميل شاتوبريان إلى المحافظة وانتهاء هوغو إلى اللبرالية لا يعيقان استمرارية الرومانسية الفرنسية كحركة أدبية. ويبدو أن المعايير السياسية - على وجه العموم - ليس لها ما يظن من الأهمية كأساس للحكم على نظرة الإنسان نحو العالم وعلى لوائه الفني.

أنا لا أنكر طبعاً وجود فروق بين الحركات الرومانسية المختلفة - فروق في التأكيد وفي توزيع العناصر، وفي سرعة التطور وفي شخصيات الكتّاب الكبار. كذلك أدرك تمام الإدراك أن مجموعات الأفكار الثلاث التي اخترتها لها أصولها التاريخية فيما قبل عصر التنوير وفي تيارات خفية أخرى في القرن الثامن عشر. فالنظرة الخاصة بالطبيعة العضوية تنحدر من الأفلاطونية المحدثة عبر جيوردانو برونو وبهيمه وأفلاطوني كيمبرج وبعض المقاطع من كتابات شافنسبري. والنظرة الخاصة بالخيال باعتباره ملكة خلاقة وإلى الشعر باعتباره نبوءة لها أصول شبيهة بتلك. كذلك كثيراً ما ظهر المفهوم الخاص بالشعر باعتباره نمطاً رمزياً بل

أسطوريا من أنماط الفن عبر التاريخ - في عصر الباروك مثلاً وفنه الرمزي ، ونظرتة إلى الطبيعة باعتبارها رموزاً هيروغليفية قَدَر للإنسان وخاصة الشاعر أن يقرأها . إن الرومانسية هي بمعنى من المعاني إحياء لشيء قديم ، ولكنه إحياء مع فارق : فقد ترجمت هذه الأفكار إلى مصطلحات مقبولة لأناس مرّوا بتجربة التنوير . وقد يكون من الصعب التفريق بوضوح بين رمز من رموز الباروك ورمز رومانسي ، وبين نظرة بهيمه للطبيعة والخيال ونظرة الرومانسية لها . لكننا لا نحتاج فيها يتعلق بمشاكلنا إلا لأن نعرف أن هناك فرقاً بين رمز يستعمله بوب ورمز يستعمله شلي . هذا الفرق يمكن وصفه ، والتغير من نمط الصور الشعرية والرموز الذي نجده عند بوب إلى ذلك الذي نجده عند شلي هو حقيقة تجريبية من حقائق التاريخ . ومن العسير أن ينكر أحد أننا نواجه الحقيقة نفسها عندما نلاحظ الفرق بين لسنغ ونوفالس وبين فولتير وفكتور هوغو .

لقد زعم لفجوي «أن الأفكار الجديدة في تلك الفترة كانت في معظمها متباينة ، مستقلة عن بعضها البعض من الناحية المنطقية ، وأحياناً متناقضة فيما بينها في مدلولاتها» (١٧٢) . لكننا لو عدنا إلى الأدلة التي سقناها لتوضح لنا أن هذا الزعم خاطيء . فهناك ، على العكس مما يقول لفجوي ، تناسق عميق بين الآراء الرومانسية المتعلقة بالطبيعة والخيال والرموز ، بحيث أن هذه الأفكار تستبج إحداها الأخرى . ولن نستطيع ، في غياب النظرة المذكورة إلى الطبيعة ، الإيمان بأهمية الرمز والأسطورة . وسيفتقد الشاعر في غياب الرمز والأسطورة وسائل التنفيذ إلى الحقيقة التي يدعي أنه توصل إليها ، ولو غابت نظرية المعرفة هذه التي تؤمن بأن العقل البشري خلاق ، لغاب الإيمان بالطبيعة الحية ولا نعدمت الرمزية الحقة . قد لا نؤمن نحن بهذه النظرة إلى العالم - قليلون منا يستطيعون قبولها بحرفيتها هذه الأيام - لكن لا بد من أن نسلم بأنها نظرة متناسقة متكاملة - وكما أرجو أن اكون قد بينت - واسعة الانتشار في كل أنحاء أوروبا .

إذن فنحن نستطيع الاستمرار في الكلام عن الرومانسية كحركة أوروبية يمكننا أن نصف نشوءها البطيء خلال القرن الثامن عشر ، وأن نتفحصه وأن ندعو تلك

الفترة -إذا شئت- بفترة التمهيد للرومانسية . ومن الواضح أن هناك فترات بسود فيها نظام من الأفكار ومجموعة من العادات الشعرية ، ومن الواضح أن لهذه سوابقها ويقاها . لكن التخلي عن مواجهة هذه المشكلات بسبب مصاعب المصطلحات هو بمثابة التخلي عن المهمة الأساسية التي يجب على التاريخ الأدبي أن يقوم بها . وإذا كان للتاريخ الأدبي ألا يكتفي بالخليط المعتاد من السيرة الأدبية والبيولوجرافيا والمختارات ، والنقد العاطفي المتقطع ، فإن عليه أن يدرس المسار الكامل للأدب . وهذا لا يتم إلا باستقصاء تتابع الحقب ، وبتتبع نشوء التقاليد والمعايير الأدبية واكتساحها لما عداها ثم اضمحلالها . ويثير مصطلح الرومانسية كل هذه القضايا ، وفي ظني أن هذا هو أفضل مبرر لبقائه .



مفهوم الرومانسية في التاريخ الأدبي

(١) منشورات الرابطة اللغوية الحديثة (PMLA) ، ٢٩ (١٩٢٤) ، ٢٢٩ -

٢٥٣ . وقد أعيد طبعها في مقالات في تاريخ الأفكار (بولنمور ، ١٩٤٨) ،

ص ٢٢٨ - ٢٥٣ ، انظر خاصة ص ٢٣٢ ، ٢٣٤ ، ٢٣٥ ، ٢٣٦ . Essays

in the History of Ideas

(٢) «معنى الرومانسية لمؤرخ الأفكار» ، The Meaning of Romanticism ،

for the Historian of Ideas مجلة تاريخ الأفكار ، ٢ (١٩٤١) ،

. Journal of the History of Ideas ٢٦١ .

(٣) «الفترات والحركات في التاريخ الأدبي» ، الكتاب السنوي للمعهد

الإنكليزي " Periods and Movements in Literary History ،

English Institute Annual (نيويورك ، ١٩٤١) ، ص ٧٣-٩٣ ، وكتابي

نظرية الأدب الذي كتبه بالاشتراك مع أوستن وارن (نيويورك ، ١٩٤٩) ،

خاصة ص ٢٧٤ وما بعدها . Theory of Literature .

(٤) تعتبر مقالة فرناند بالدنسبرغر المعنونة «كلمة الرومانسي» - مثيلاتها ومرادفاتها»

Fernand Baldensperger ، " Romantique' -- ses analogues et

equivalents التي نشرها في دراسات وتعليقات جامعة هارفرد في

الفلولوجيا والأدب ، Harvard Studies and Notes in Philology and

Literature ١٤ (١٩٣٧) ، ١٣-١٥ ، أو في استعراض للموضوع . لكن

هذا الاستعراض لا يشتمل على تفسيرات ، ولا يمضي إلى ما بعد ١٨١٠ .

أما تاريخ مفهوم الرومانسية في ألمانيا لريتشارد ألتمان وهيلنه غتهارد

Richard Ullmann and Helene Gotthard ، Geschichte des Begriffs

Romantisch " in Deutschland " الذي نشر في برلين عام ١٩٢٧ في

سلسلة الدراسات الألمانية رقم ٥٠ ، Germanische Studien فمفيد

جدا، ويمضي بالقصة حتى ثلاثينات القرن التاسع عشر، ولكن الترتيب مريب ومربك. بينما لا يزال كتاب بيرسول سمث أربع كلمات: رومانسي، أصالة، خلاق، عبقرية - **Four Words, Romantic, Originality, Creative, Genius** وهو البحث السابع عشر في سلسلة منشورات الجمعية الإنكليزية النقية (لندن، ١٩٢٤)، Society for Pure English، والذي أعيد نشره في كتاب كلمات واصطلاحات (بوسطن، ١٩٢٥، **Words and Idioms** هو الوحيد حول التطورات الإنكليزية، ولذا فهو قيم من هذه الناحية، غير أن ما يقوله عن بقية القصة في ألمانيا تعوزه الحكمة. أما كتاب كارلا أبولونيو الرومانسي، تاريخ الكلمة (فلورنسة، ١٩٥٨) فيتناول إيطاليا فقط. **Carla Apollonio, Romantico: Storia e Fortuna di una parola**

(٥) يتحدث جان شايبلان عن الملحمة الرومانسية **romanesque** باعتبارها ضرباً من الشعر الذي يخلو من الفن عام ١٦٦٧. وفي سنة ١٦٦٩ قارن بين الشعر الرومانسي (**romanesque**) وبين الشعر البطولي. وفي عام ١٦٧٣ أشار رنيه رلبان إلى الشعر الذي كتبه بلشي وبوياردو وأريوستو باعتباره شعراً رومانسياً **romanesque**. وقد ترجم توماس رايمر هذا الكلام هكذا: " **Romantick Poetry of Pulci, Bojardo, and Ariosto** " بعد ذلك بسنة. انظر بحث بالدنسبرغر المذكور ص ٢٢، ٢٤، ٢٦.

(٦) حول أصول أفكار وارتن وهيرد انظر مراجعة أوديل شبرد لكتاب كلاريسا رينكر توماس وارتن **Thomas Warton** التي نشرها في مجلة الفلولوجيا الإنكليزية الألمانية (JEGP) ١٦ (١٩١٧)، ١٥٣، ومقالة فكتور م. هام: «مصدر يعود للقرن السابع عشر لبحث هيرد المعنون رسائل عن الفروسية والرومانس» في منشورات الجمعية اللغوية الحديثة (PMLA) ٥٢ (١٩٣٧)، ص ٨٢٠. Victor M. Hamm, "A Seventeenth. Cen- tury Source for Hurd's **Letters on Chivalry and Romance**

(٧) الأمثلة مستقاة من لوغن بيرسول سمث، في كتابه المذكور، وانظر كتاب وارتن تاريخ الشعر الإنكليزي **History of English Poetry** ج ٣ (لندن، ١٧٨١)، ص ٢٤١ عن دانفي.

(٨) أعمال هيدر، تحقيق برنهارت زوفان (برلين ١٨٩٩)، ج ٣٢، ص ٣٠. وانظر أمثلة أخرى عند ألمان وعُتْهَارَت.

(٩) غوته لإكرمان، في آذار ١٨٣٠.

(١٠) أعمال غوته، الطبعة التذكارية، ج ٣٨، ص ٢٨٣.

(١١) أفضل تحليل كتب حول الموضوع ما كتبه آرثر و. لفجوي في مقاله «شُلر

ونشوء الرومانسية الألمانية» **Schiller and the Genesis of German**

” Romanticism ” الذي نشره أصلا في مجلة ملاحظات لغوية حديثة

Modern Language Notes ٣٥ (١٩٢٠)، ١ - ١٠، ١٣٦ - ١٤٦،

وأعاد نشره في كتابه مقالات في تاريخ الأفكار **Essays in the History of**

Ideas (بولتمور ١٩٤٨)، ص ٢٠٧ - ٢٢٧.

(١٢) انظر لفجوي : «معنى اصطلاح (الرومانسية) في أوائل عهد الرومانسية

الألمانية»، **“The Meaning of 'Romanticism' in Early German**

” Romanticism ملاحظات لغوية حديثة MLN ٣١ (١٩١٦)، ٣٨٥ -

٣٩٦، ٣٢٢ (١٩١٧)، ٦٥ - ٧٧، أعيد نشره في مقالات، ص ١٨٣ -

Essays . ٢٠٦

(١٣) جوزيف كورنر، رسالة الرومانسية الألمانية إلى أوروبا (أوغسبورغ،

١٩٢٩)، وهو وصف مختصر لاستقبال محاضرات أوغوست فلهلم شليغل

خارج ألمانيا. **Josef Korner, Die Boschaft der deutschen Roman-**

tik an Europa

(١٤) «يدرس الرومانسي الحياة كما يدرس الرسام ألوانه، والموسيقار أنغامه،

والميكانيكي صنعته». الكتابات، من تحقيق سامويل كلوكهوهن ج ٣،

ص ٢٦٣؛ وانظر «الرومانسية»، ج ٣، ص ٧٤ - ٧٥، ٨٨ **Schriften**,

” Romantik “ ed. Samuel - Kluckhohn يعود تاريخ هذه المقاطع إلى عام ١٧٩٨ - ١٧٩٩، لكن لم تر النور إلا عام ١٨٠٢، حين طبعت كتابات نوفالس بتحقيق ف. شليغل ول. تيك، ج٢، ص ٣١١. *Schriften*, ed. F. Schlegel & L. Tieck

(١٥) أعيدت طباعتها في الكتابات المبكرة *Jugendschriften* لفريدرخ شليغل، بتحقيق ج. مايزر، ج٢، ص ٢٢٠-٢٢١، ٣٦٥، ٣٧٢.

(١٦) محاضرات حول نظرية الفن الفلسفية، تحقيق و. أ. فوينشه (لا يتسخ، ١٩١١، ص ٢١٤، ٢١٧، ٢٢١. *Vorlesungen uber philosophische Kunstliehe*, ed. W. A. Wunsche

(١٧) محاضرات حول الفنون الجميلة والأدب، تحقيق ج. مايزر (٣ أجزاء، هيلبرون، ١٨٨٤)، انظر خاصة ج ١، ص ٢٢. *Vorlesungen uber schone Literatur und Kunst*, ed. J. Minor

(١٨) لم تطبع إلا في الأعمال الكاملة *Sammtliche Werke* القسم الأول، ج ٥ (اشتتغارت ١٨٥٩)، وكان شلنغ قد قرأ مخطوطة محاضرات شليغل التي ألقاها في برلين.

(١٩) كان آست قد حضر محاضرات أ. ف. شليغل في ينا سنة ١٧٩٨. ونشرت نقولاته التي تعوزها الدقة كثيرا عام ١٩١١. انظر الحاشية رقم ١٦. (٢٠) انظر ألمان - غُتْهَارْت، ص ٧٠ وما بعدها.

(٢١) يبدو أنها لم تنشر إلا في الأعمال الشعرية باللغة الألمانية *لينز باغسن* Jens Baggesen, *Poetische Werke in deutscher Sprache* ج ٣ (لايتسخ ١٨٣٦). ويضم الكتاب تقديمًا يخصص تاريخ التأليف.

(٢٢) *فُسُفُورُس* (أبسالا ١٨١٠) ص ١١٦، ١٧٢ - ١٧٣. *Phosphoros*. (٢٣) «بحث في الفرق بين شعر القدماء الكلاسيكي وما يدعي بشعر المحدثين الرومانسي». *Verhandeling over de vraag : welk is het onderscheidend verschil tussen de klassische poezy der*

Ouden en de dus genoemde Romantische poezy der
nieweren ” **Werken der Hollandsche Maatschappij van
Fraaije Kunsten en Wetenschappen**, 6 (Leyden, 1823), 181
- 382.

(٢٤) انظر بالدنسبرغر ، ص ٩٠ .

(٢٥) أعيدت طباعتها في كتاب إدمون إغلي - بيير مارتينو الجدل حول الرومانسية
في فرنسا ١ (باريس ١٩٣٣) ، ٢٦-٣٠ . وحيدا لو وضعت تكملة لهذه
المجموعة الممتازة التي تصل عام ١٨١٦ فقط . Edmond Egli-Pierre
. Martino, *Le Debat romantique en France*

(٢٦) أفضل استعراض لهذه العلاقات تجده في كتاب كارلو بلغريني *سيسمندي*
وتاريخ الأدب في أوروبا الجنوبية (جنيف ١٩٢٦) ، Carlo Pellegrini
*II Sismondi e la storia delle letterature dell' Europa
meridionale* وكتاب الكونتيسة جان دي بانج أوغوست غيوم شليغل
والمدام دي ستال *Auguste - Guillaume Comtesse Jean de Pange*
Schlegel et Madame de Stael (باريس ١٩٣٨) ، وكتاب جان - ر. دي
سالي ، *سيسمندي ١٧٧٣ - ١٨٤٢* (باريس ١٩٣٢) . Jean - R. de
Salis, *Sismondi, 1773 - 1842*.

(٢٧) انظر الحاشية رقم ٢٥ .

(٢٨) يلخص تعريف كلمة romantique الذي صاغه ي . جوا E. Jouy عام
١٨١٦ ، والذي ورد في كتاب إغلي ص ٤٩٢ الرأي السائد في عصره حول
تاريخها تلخيصا جميلا : " Romantique : من مصطلحات اللغة
ال عاطفية ، يستخدمه عدد من الكتاب لوصف المدرسة الأدبية التي يقودها
الأستاذ شليغل . والشرط الأول الذي يطلبه من تلاميذه هو أن يعرفوا أن
كتابنا من أمثال موليير وراسين وفولتير هم عباقرة صغار قيدتهم القواعد فلم
يرتفعوا إلى مستوى المثال الجميل الذي يشكلُ البحثُ عنه مطلب النوع

الرومانسي من الأدب، وقد دخل هذا الاصطلاح الجديد كـرديف لاصطلاح *Pittoresque* [منظره مؤثر]، وكان ينبغي أن يظل كذلك، ولكنه سرعان ما انتقل من عالم الوصف الذي وضع التعبير من أجله إلى عالم الخيال.

(٢٩) «ولكن هناك من التخطئ في مثل هذه الأشياء الهابطة وهذه الرومانسية ما يجعل المرء ينجل من الانتهاء إليها». انظر راينهولد شتاينغ، أachim فون أرنيم والمقربون إليه (شتغفارت، ١٨٩٤)، ص ١٠٢، Reinhold Steig، *Achim von Arnim und ihm nahe standen* الرسالة المؤرخة في فرانكفورت بتاريخ ١٢ تشرين الأول ١٨٠٣. وهذه الرسالة لم تذكر في المجموعة الواسعة جداً التي جمعها المان وغتهارت ولا أي دارس آخر لتاريخ الإصطلاح.

(٣٠) أوبرمان، الرسالة رقم ٨٧، عن إغلي، ص ١١. *Obermann*.

(٣١) ١٩ تموز ١٨١٦، انظر إغلي، ص ٤٧٢ - ٤٧٣.

(٣٢) الرسائل الموجهة إلى لوي كروزيه، ٢٨ أيلول، ١ تشرين الأول، ٢٠ تشرين الأول ١٨١٦، في المراسلات، تحقيق ديفان (باريس ١٩٣٤)، ج ٤ ص ٣٧١، وج ٥، ص ١٤ - ١٥. *Correspondance*. والهوامش الخاصة بشليغل في منوعات شخصية وهوامش تحقيق ديفان (باريس ١٩٣٦)، ج ١ ص ٣١١ - ٣٢٦. *Melanges intimes et marginalia*. وأكثرها يميل إلى التجريح والغضب.

(٣٣) رسالة إلى البارون دي ماريست، ١٤ نيسان ١٨١٨، المراسلات، ج ٥ ص ١٣٧.

(٣٤) ظهرت أصلاً في المشاهد *Le Spectateur* رقم ٢٤ (١٨١٤). ج ٣ ص ١٤٥، وأعيد طبعها في كتاب إغلي، ص ٢٤٣ - ٢٥٦، وبالإيطالية في *Lo Spettatore*، رقم ٢٤، العدد ٣، ص ١٤٠، والظاهر أنها مجلة تناظر المجلة الفرنسية.

- (٣٥) «حول ظلم بعض الأحكام الأدبية الإيطالية» (١٨١٦)، في مجادلات، تحقيق كارلو كالكاتيرا (تورن، ١٩٢٣)، ص ٣٦-٣٨. *Polemiche*.
- (٣٦) في جيوفاني برجوت، الأعمال، تحقيق اغيديو بلوريني، ج ٢ (باري ١٩١٢)، ص ٩١، ٩٠، ٩١. *Giovanni Berchet, Opere*.
- (٣٧) انظر بحوث ومحاولات حول الرومانسية (١٨١٦ - ١٨٢٦)، تحقيق اغيديو بلوريني، ج ١ (باري، ١٩٤٣)، ص ٢٥٢، ٣٥٨-٣٥٩، ٣٦٣.
- Discussioni e polemiche sul romanticismo* ed. Egidio Bellorini لم يتمكن بلوريني من الحصول على الكتيب الذي نشره بكياري. وقد ظهرت الكلمة للمرة الأولى في مقالة كتبها بتزي Pezzi عن قصيدة بايرون الكافر The Giaour في جريدة ميلانو *Gazzetta di Milano* (كانون الثاني ١٨١٨).
- (٣٨) *Il Conciliatore*، رقم ١٧ (٢٩ تشرين الأول ١٨١٨)، ص ٦٥-٦٦.
- (٣٩) «فكرة أولية عن الشعر الرومانسي»، في *المصالح*، رقم ٢٧، ص ٦٥-٦٦. "Idee elementari sulla poesia romantica".
- (٤٠) لم ينشر هذان البحثان إلا في عام ١٨٥٤ و ١٩٢٢ على التوالي. انظر راسين وشكسبير، تحقيق ديفان (باريس ١٩٢٨)، ص ١٧٥-٢٦٧. *Racine et Shakespeare*.
- (٤١) *الرسول الفرنسي* (١٩ تشرين الأول ١٨٢٢). *Courier francais* اقتبسه ب. مارتينو في كتاب الفترة الرومانسية في فرنسا (باريس ١٩٤٤)، ص ٢٧. P. Martino, *L'Epoque romantique en France* يقول منيبه إن سكوت «حلّ بالنسبة لي مشكلة الرومانسية الكبرى». ويدعو لأكريتيل في تاريخ الأدب والفنون، ج ١٣ (١٨٢٣)، ص ٤١٥، *Annales de la litterature et des arts*، يدعو شليفيل «كوتيليان الرومانسية»، مقتبس عن سي. م. دي غرانج الرومانسية والنقد (باريس

C. M. Des Granges, *Le Romantisme et la* ، ص ٢٠٧ . ١٩٠٧

. Critique

(٤٢) يضم كتاب رينيه بري تاريخ الرومانسية (باريس ١٩٣٢) أفضل وصف لما

حدث . Rene Bray, *Chronologie du romantisme* .

(٤٣) ي. ألسن بيرز «اصطلاح الرومانسية في إسبانيا» . المجلة الإسبانية E.

Allison Peers, " The Term Romanticism in Spain, " *Revue*

Hispanique ٨١ (١٩٣٣) ، ص ٤١١ - ٤١٨ . قد أعيد طبع مقالة

مونتيجيا في النشرة الخاصة بالدراسات الإسبانية *Bulletin of Spanish*

Studies ٨ (١٩٣١) ، ص ١٤٤ - ١٤٩ . وانظر بالنسبة للمراحل التالية

كتاب ي. ألسن بيرز، تاريخ الحركة الرومانسية في إسبانيا (جزءان ،

كيمبرج، ١٩٤٠) *A History of the Romantic Movement in Spain*

وكتاب غلرمو ديث - بلاها ، مقدمة إلى دراسة الرومانسية الإسبانية

Guillermo Diaz - Plaja, *Introduccion al estudio del romanti-*

cismo espanol (مدريد ١٩٤٢) .

(٤٤) تيوفيلو براغا ، تاريخ الرومانسية في البرتغال (لشبونة ١٨٨٠) ،

ص ١٧٥ . Theophilo Braga, *Historia do Romantismo em*

. Portugal

(٤٥) هذه التواريخ مستمدة من المجموعات الواسعة جدا لمعجم الأكاديمية

التشيكية . وأنا مدين بهذه المعلومات إلى كرم المرحوم الأستاذ أنتونين غرون

من جامعة مازاريك في بيرنو، تشيكوسلوفاكيا .

(٤٦) الشعر ، تحقيق ج. كالتباخ (كراكوف ١٩٣٠) ، ص ٤٥ ، ٥١ . *Poezje* .

(٤٧) آراء بوشكين في الأدب ، تحقيق ن. ف. بوغوسلوفسكي (موسكو -

لننغراد ، *Pushkin o literature*, ed. N. V. Bogoslovsky

١٩٣٤) ، ص ١٥ ، ٣٥ ، إلخ .

وقد طبعت مراجعة فيازمفسكي التي نشرها في مجلة ابن الوطن (١٨٢٢) Syn

otechestva في مجموعة الأعمال الكاملة، جـ ١ (بيترسبرغ ١٨٧٨)،
ص ٧٣ - ٧٨ . Polnoe Sobranie Sochinenii .
(٤٨) إدنبره ١٨٠٤ ، ص ٤٧ من صفحات التقديم .
(٤٩) مقالات في سلسلة من الرسائل Essays in a Series of Letters (لندن
١٨٠٥) .

(٥٠) كتابات كولرج في النقد الشيكسبيرى Shakespearean Criticism
تحقيق توماس م . ريزر (كيمبرج ، ماساشوستس ١٩٣٠) ١/١٩٦ - ١٩٨ ،
٢/٢٦٥ ، وكتابات نقدية متنوعة ، Miscellaneous Criticism تحقيق
ت . م . ريزر (كيمبرج ، ماساشوستس ١٩٣٦) ، ص ٧ ، ١٤٨ . وقد قال
كولرج نفسه إنه تلقى نسخة من محاضرات شليفيل يوم ١٢ كانون الأول
١٨١١ . انظر رسائل كولرج غير المنشورة Unpublished Letters تحقيق
إيرل ل . غِرغز (لندن ١٩٣٢) ، ٢/٦١ - ٦٧ . وتضم مخطوطة هنري كُراب
روبنسون كتبها حوالي عام ١٨٠٣ ، عنوانها «تحليل كانت للجمال» (موجودة
الآن في مكتبة وليمز بلندن) التمييز بين الكلاسيكي والرومانسي . انظر
كتابي عمانوئيل . كانوا في إنكلترا (برنستن ١٩٣١) ، ص ١٥٨ . Immanu-
el Kant in England .

(٥١) مجلة إدنبره ، ٢٢ (تشرين الأول ١٨١٣) ، ص ١٩٨ - ٢٣٨ ، Edin-
burgh Review ، والمجلة الشهرية Monthly Review ٧٢ (١٨١٣) ،
ص ٤٢١ - ٤٢٦ ، و ٧٣ (١٨١٤) ، ص ٦٣ - ٦٨ ، ٣٥٢ - ٣٦٥ ، وخاصة
ص ٣٦٤ .

(٥٢) المجلة الفصلية ، ٢٠ (كانون الثاني ١٨١٤) ، ص ٣٥٥ - ٤٠٩ . Quar-
terly Review . ولست أعرف اسم المؤلف ، واسمه ليس مذكوراً في قائمة
كتاب المجلة المنشورة في مجلة المجتلمان Gentleman's Magazine
(١٨٤٤) ولا في كتاب نقد المحافظين في المجلة الفصلية (نيويورك ١٩٢١)
الذي كتبه و . غريمم . W. Graham, Tory Criticism in the

Quarterly Review

(٥٣) شباط ١٨١٦ ، وقد أعيد طبعها في الأعمال الكاملة ، تحقيق هو ٥٧/٦١ -

. Complete Works, ed. Howe . ٩٩

(٥٤) هناك أمثلة أخرى في المقالة التي كتبها هيربرت وايزنغر بعنوان «معالجة

الإنكليز لمشكلة الكلاسيكية والرومانسية» في الفصلية اللغوية الحديثة ، ٧

Herbert Weisinger, " English . ٤٨٨ - ٤٧٧ ص (١٩٤٦)،

Treatment of the Classical - Romantic Problem, " in Mod-

. ern Language Quarterly

(٥٥) صدرا في ٢٠ نيسان ١٨١٩ و ٢٣ تشرين الأول ١٨١٨ .

(٥٦) لندن ١٨٢١ ، ص ٥٧ من صفحات التقديم .

(٥٧) انظر بحثي المفصل «مكانة دي كوينسي في تاريخ الأفكار» في الفصلية

الفيلولوجية De Quincey's Status in the History Of Ideasm Philo-

gical Quarterly ٢٣ (١٩٤٤) ، ص ٢٤٨ - ٢٧٢ .

(٥٨) هناك نسخة من كتاب حول ألمانيا De L'Allemagne يضم تعليقا طويلا

لبايرون في مكتبة هارفرد. وقد أرسلت المدام دي ستال إلى بايرون نسخة من

محاضرات شليغل Lectures. انظر رسائل بايرون ويومياته ، Letters and

Journals تحقيق اللورد بروثرز ، ٣٤٣/٢ . وانظر الرسائل ١٩١/٥ -

١٩٣ بشأن محاضرات فريدريخ شليغل .

وانظر الرسائل أيضا ، ١٠٠/٥ - ١٠٤ بشأن إهداء مسرحية مارينو فاليري ،

Marino Falieri تاريخ ١٧ تشرين الاول ١٨٢٠ . والرسالة التي أرسلها

بايرون إلى مري بشأن بولز ، ٥٥٣/٥ - ٥٥٤ ، وانظر الهامش . أما خبر

الشرطة فتجد الخبر عنه بتاريخ ١٠ ايلول ١٨١٩ مقتبسا في الرسائل ،
٤٦٢/٤ .

(٥٩) في المجلة الشهرية الجديدة New Monthly Magazine ٣ (١٨٢٣) ،

ص ٥٢٢ - ٥٢٨ ، بتوقيع Y.I. وانظر دورس غتل ، ستندال وإنكلتره

Doris Gunnell *Im Stendhal et Im-* ١٦٢-١٦٣ (باريس ١٩٠٩)، ص

Angleterre

(٦٠) دفتران للملاحظات، تحقيق سي. ي. نورتن. *Two Notebooks ed.*

Miscellanies C. E. Norton (نيويورك ١٨٩٨)، ص ١١١، متفرقات

(لندن ١٨٩٠)، ٤٥/١ و ٧١/٣. قارن أيضا ٢٧٦/٢. أما القاموس

الإنكليزي الجديد NED فيعطي أمثلة متأخرة جدا لتواريخ ظهور الكلمة

لأول مرة: ١٨٨٢ للكلمة *a romantic*، و ١٨٣٠ للكلمة *romanticist*،

و ١٨٤٤ للكلمة *romanticism*.

(٦١) دراسات أدبية، تحقيق ر. ه. هتن (لندن ١٩٠٥)، ٢٣١/١ و ٣٤١/٢.

Literary Studies ed. R. H. Hutton.

(٦٢) مرجع كامل (نيويورك ١٨٦٧)، ص ٢٩٠ وما بعدها، ٣١٦، ٣٤١،

A Complete Manual. ٤١٥، ٣٤٨

(٦٣) ط ٢، إدنبره ١٨٥٢، ست محاضرات ألقاها في ١٨٥٠ - ١٨٥١، قارن

ص ١٧، ١١٧، ٢١٣.

(٦٤) لندن ١٨٦٣، ألقى المحاضرات في دبلن.

(٦٥) مقدمة كتاب عينات من الشعراء الإنكليز المتأخرين (لندن ١٨٠٧)،

ص ٢٩ و ٣٢ من التقديم. *Specimens Of the Later English Poets*.

(٦٦) ص ٨٣.

(٦٧) وردزورث، الأعمال الشرية، تحقيق غروسارت، ١١٨/٢، ١٢٤.

Prose Works ed. Grosart

(٦٨) مراجعة لتحقيق سكوت لأعمال سويغت في مجلة إدنبره، أيلول ١٨١٦،

Edinburgh Review Contributions to Edinburgh Review. انظر

مساهمات في مجلة إدنبره *Contributions to Edinburgh Review* (ط ٢،

لندن ١٨٤٦)، ١٥٨/١، ١٦٧.

(٦٩) لندن ١٨١٧، ص ٦٠٠.

(٧٠) مجلة بلاكوود، ٤ (١٨١٨)، ص ٢٦٤ - ٢٦٦ . Blackwood's

. Magazine

(٧١) في « بحث في الدراما » . « Essay On Drama » نشره في الموسوعة

البريطانية Encyclopedia Britannica الملحق، ٣/ ١٨١٩، وانظر

الأعمال النثرية المتفرقة (إدبرة ١٨٣٤)، ٦/ ٣٨٠ . Miscellaneous

. Prose Works

(٧٢) الأعمال، الطبعة المئوية (لندن ١٨٩٩) Works، قصص الرومانس

الألمانية، ١/ ٢٦١ . German Romance

(٧٣) في طبعة جديدة من شعر الحدود الأسكتلندية (١٨٣٠)، تحقيق ت .

هندرس Minstrely Of the Scottish Border (نيويورك ١٩٣١)،

ص ٥٣٥ - ٥٦٢، خاصة ص ٥٤٩ - ٥٥٠ . وانظر بالنسبة الى فليخ كتابي

عمانوئيل كانت في إنكلترة Immanuel Kant in England . (برنستن

١٩٣١)، ص ١١ - ١٥ .

(٧٤) مجلة إدبرة، حزيران ١٨٣١ . أعيد نشر المراجعة في مقالات نقدية

وتاريخية Critical and Historical Essays . (طبعة إفرمان)، ٢/ ٦٣٤ -

٦٣٥ .

(٧٥) ألفت المحاضرات في ١٨٣٠ - ١٨٣١ .

(٧٦) في أعمال كوبر الكاملة، تحقيق سلي، ٣/ ١٠٩، ١٤٢ . The Works

. Of Cowper, ed. Southey

(٧٧) الفصلية الفلولوجية، ٢٢ (١٩٤٣)، ص ١٤٣، في مراجعة لمقالة كتبها

كرتس د. برادفورد وستورت غزي براون بعنوان «حول تدريس عصر

جونسون» . «On Teaching the Age of Johnson» في مجلة اللغة

الإنكليزية على مستوى الكلية، ٣ (١٩٤٢)، ص ٦٥٠ - ٦٥٩ . College

. English

(٧٨) في التاريخ الأدبي لإنكلترة، تحرير أ. سي. بو (نيويورك ١٩٤٨)،

ص ٩٧١، الحاشية. A. A. *A Literary History of England*, ed. C. Baugh. والجزء المقصود يحمل عنوان «تفكك الكلاسيكية»، والفصل هو «انحياضات تتضح معالمها»، وهما تعبيران يلمحان إلى مناهضتهما لفكرة التمهيد للرومانسية.

(٧٩) لندن ١٩٢٤، ص ٧٢، ١٧٢. الأسطر ٢٠٩-٢١٣، ٣٨٥-٣٨٩ من قصيدة داير اعتبرها الكاتب رومانسية.

(٨٠) انظر مثلاً الأجزاء الكلاسيكية الزائفة والرومانسية من قصيدة «الفصول»

لتومسن J. E. Anwander, *Pseudoklassizistisches und Roman-*

tisches in Thomsons Seasons من تأليف ج. ي. أنفاندر (لايتسخ

١٩٣٠)، وكتاب صامويل جونسون كناقد في ضوء الكلاسيكية الزائفة

والرومانسية من تأليف زيفن كرستياني (لايتسخ ١٩٣١). Sigyn

Christiani, *Samuel Johnsons als Kritiker im Lichte von*

Pseudo - Liassizismus und Romantik

(٨١) «المطران هيرد: تفسير جديد»، منشورات الجمعية اللغوية الجديدة، ٥٨

(١٩٤٣)، ص ٤٥-٤٥. Bishop Hurd.

«A Reinterpretation».

(٨٢) تحقيق إيدث مورلي (أكسفورد ١٩١١)، ص ١١٥، ١٢٨.

Letters on Chivalry and Romance, ed. Edith Morley

(٨٣) هذا ما اقترحه لويس لاندا في الفصلية الفلولوجية، ٢٢ (١٩٤٣)،

ص ١٤٧. *Philological Quarterly* قارن بير مور: كلاسيكية

الرومانسيين (باريس ١٩٣٢) Pierre Moreau, *Le Classicisme des*

romantiques

(٨٤) في التشاظر المخيف: دراسة لوليم بليك (برنستون ١٩٤٧)، خاصة

ص ١٦٧. Northrop Frye, *Fearful Symmetry. A Study of Wil-*

liam Blake

(٨٥) قارن البحث الأوفى للموضوع في كتابي نشأة التاريخ الأدبي الإنكليزي *Rise of English Literary History* (جابل هل ١٩٤١)، خاصة ص ١٨٥-١٨٦.

(٨٦) روح عصر غوته، محاولة لتطوير التاريخ الأدبي للكلاسيكية والرومانسية تطويراً مثالياً. (٥ أجزاء، لايتسخ ١٩٢٣-١٩٥٧).

H. A. Korff, Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der Klassisch - romantischen Literaturgeschichte.

(٨٧) إلى ريمر، في الأحاديث، تحقيق ف. بيدرمان (لايتسخ ١٩٠٩)، ٥٠٥/١ *Gesprache*, ed, Biedermann، وانظر نظرية الألوان، *Farbenlehre* الجزء التعليمي، المقطع رقم ٧٥١. الطبعة التذكارية، ٨٧/٤٠.

(٨٨) كورت رشارد مولر: الظروف التاريخية لمفهوم الرمز عند غوته في موقفه من الفن (لايتسخ ١٩٣٧). *Curt Richard Muller, Die geschichtlichen Voraussetzungen des Symbolbegriffs in Goethes Kunstanschauung* وموريس ماراش: الرمز في فكر غوته وأعماله (باريس ١٩٦٠). *Maurice Marache, Le Symbole dans la pen-* see et l'oeuvre de Goethe

(٨٩) الشعر والحقيقة، الطبعة التذكارية، ١٦٣/٢٣ ومابعدھا. *Dichtung und Wahrheit*. وقد جاءت الفكرة من تاريخ الكنيسة والهراطقة *Kirchen- und Ketzergeschichte* [للاهوتي البروتستنتي غتفريد] آرنولد (١٦٦٦-١٧١٤) الذي ظهر ما بين عامي ١٦٩٩-١٧٠٠.

(٩٠) انظر ما يدعى «بالدراسة الفلسفية». «*Philosophische Studie*» التي كتبھا في ١٧٨٤-١٧٨٥ ونشرت عام ١٨٩١. انظر الأعمال الكاملة *Samtliche Werke* الطبعة التذكارية، تحقيق إدورد فون درملن، ٦/٣٩.

٩. وانظر أيضا كورف، ٣/٣٥-٣٦.

(٩١) عنوان كتاب ي. م. بتلر (كيمبرج ١٩٣٥).

(٩٢) انظر هاري لفن: العمود المكسور: دراسة للهلينية الرومانسية Harry

Levin, *The Broken Column. A Study In Romantic Hellenism*

(كيمبرج، ماساتشوستس ١٩٣١) وبرنارد ه. سترن: نشأة الهلينية

الرومانسية في الأدب الإنكليزي ١٧٣٢-١٧٨٦ (مناشا، وسكونسن،

١٩٤٠). Bernard H. Stern, *The Rise of Romantic Hellenism*

. in *English Literature*

(٩٣) «حديث إيطالي دخل الشعر الرومانسي» (١٨١٨). *Discurso di un*

Italiano intorno alla poesia romantica نشر لأول مرة في كتاب

ليوباردي، كتابات متنوعة غير منشورة (١٩٠٦). Leopardi, *Scritti*

. *vari inediti*

(٩٤) انظر بشكل خاص فالترريم: الهلينية وعصر غوته: تاريخ معتقد Walth-

er Rehm, *Griechentum und Goethezeit. Geschichte eines*

Glaubens (لايتسخ، ١٩٣٦). وانظر بشأن التطورات الفرنسية، كتاب

هنري بير تأثير الآداب القديمة على الأدب الفرنسي الحديث: مانوئل إليه

الباحثون - *Influence des litteratures antiques sur la litterature*

francaise moderne. Etat des travaux (نيوهيفن ١٩٤١)،

وخاصة ص ٦٣ والمصادر المذكورة هناك.

(٩٥) انظر جوزيف كورنر: رومانسيون وكلاسيكيون: الأخوان شليغل وعلاقتها

بشالر وغوته (برلين ١٩٢٤). Josef Korner, *Romantiker und Klas-*

siker. Die Bruder Schlegel in ihren Beziehungen zu Schiller

. und Goethe

(٩٦) كما في كتاب رخارد بنز: الرومانسية الألمانية (لايتسخ، ١٩٣٧). Rer-

trud Benz, *Deutsche Romantik*

(٩٧) انظر غرتروود زاتلر: الأغنية الألمانية في الرومانسية الفرنسية Gertrud Sattlerm *Das deutsche Lied in der französischen Romantik* (بيرن ١٩٣٢).

(٩٨) انظر أندريه مونلون: فترة التمهيد للرومانسية الفرنسية (غرنوبل ١٩٣٠) Monglond, *Le preromantisme française* ج١، ص ١٠ من التقديم.

(٩٩) انظر إميل فساغيه: تاريخ الشعر الفرنسي في عصر النهضة والفترة الرومانسية Emile Faguet, *Histoire de la poesie française de la renaissance au romantisme* (باريس، دون تاريخ)، ١٤٥/٢، ١٧١ وما بعدها، ١٨٥/٣. وانظر كتاب تاريخ مختصر للأدب الفرنسي (باريس، دون تاريخ)، ص ١٠٠-١٠١، *petite Histoire de la litterature française* ونثير: مناقشات [مسرح] الأوديون: عصر المسرح الفرنسي *Conferences de l'odeon. Les Epoques du theatre français* (باريس ١٩٠١)، ص ١٧٩.

(١٠٠) بيير تراهار: أساتذة العاطفية الفرنسية في القرن الثامن عشر pierre Trahard, *Les Maitres de la sensibilité française au XVIIIe siecle* (٤ أجزاء، باريس ١٩٣١-١٩٣٣)، ومونلون، في المصدر المذكور.

(١٠١) دانييل مورنيه: الشعور نحو الطبيعة في فرنسا من جان جاك روسو إلى برناردان دي سان بيير (باريس ١٩٠٧). Daniel Mornet, *Le Sentiment de la nature en France de J. - J. Rousseau a Bernardin de St. Pierre*. غلبرت شنار: أميركا والبحث عن الغرابة (باريس ١٩١١). Gilbert Chinardm *L'Amerique et le revu exotique*.

(١٠٢) المصادر الغيبية للرومانسية (جزآن، باريس ١٩٢٨). Les Sources *Occultes du romantisme*.

(١٠٣) جان جاك روسو وأصول العالمية الأدبية (باريس ١٨٩٥). J. - J. Rousseau et les origines du cosmopolitisme litteraire وكتب إرفنغ بابت وبير لاسير والبارون سيلير.

(١٠٤) النظرة العالمية المناهضة للفلسفة عند حركة المصنف والضغط الفرنسية (١٧٦٠ . ١٧٨٩)، (برلين، ١٩٣٤). Das antiphilosophische .

. Weltbild des französischen Sturm und Drang

(١٠٥) « لا بد أن تمثل الأرض تمثيلاً رائعاً بواسطة صورة رمزية هي عبارة عن حيوان هائل يعيش ويموت ويتغير ويصيبه الدوران والحمى والاضطراب في مجرى دمه». انظر الأعمال، تحقيق هنري كلوار، (باريس، ١٩٢٧) ١٦١/١-١٦٢.

(١٠٦) تحقيق ج. ميشو (باريس، ١٩١١) ١/١٣٢، الرسالة ٣٦.

(١٠٧) انظر ألبير بيغان، الروح الفرنسية والحلم (باريس ١٩٤٦)، ص ٣٣٢-٣٣٣. Albert Beguin, L'Ame romantique et le reve .

(١٠٨) انظر فالتر مونش: شارل نوديه والأديب الألماني والإنكليزي (برلين، Walter Monch, Charles Nodier und die deutsche und englische Literatur .

(١٠٩) يتبع بير موريس ماسون في أعمال وأساتذة P. M. Masson, Oeuvres et maitres (باريس ١٩٢٣) تطور لامارتين البطيء بالتجاه الرمزية الرومانسية. ويدرس ألبرت ج. جورج في كتاب لامارتين والاتفاقية الرومانسية (نيويورك، ١٩٤٠) Albert J. George, Lamartine and Romaneic Unanimism تحت هذا الاصطلاح الذي يجافي التسلسل الزمني الأدلة التي تثبت أحادية الشاعر وإيمانه بوحدة الوجود، إلخ. [الاتفاقية Unanimism اصطلاح أطلقه جول رومان عام ١٩٠٣ على فكرة المشاركة الإنسانية في الحياة والإيقاعات الجماعية وما يجمع شملها من وعي. وقد أطلق الاصطلاح أحياناً على كتابات مؤلفين من القرن التاسع

عشر من أمثال هوغو ووتنم وزولا من وجدوا أن هذه الأفكار تتمثل في كتاباتهم. المترجم.]

(١١٠) يوميات شاعر، تحقيق ف. بالدنسبرغر (لندن، ١٩٢٨)، ص ١٧،

. Journal d'un poete, ed. F. Baldensperger . ١٣٦

(١١١) قم الظل ، تحقيق هنري باريسو، المقدمة بقلم ليون بول لافارغ (باريس

La Bouche d'ombre, ed. Henri parisot, preface by . (١٩٤٧

. Leon - Paul Lafargue

(١١٢) عن كتاب هيربرت ج. هنت، الملحمة في فرنسا في القرن التاسع عشر

Herbert J. Hunt, The Epic in Nineteenth Century France

(لندن، ١٩٤١)، ص ٢٨٢، ١٩٣ .

(١١٣) بلزاك (يون، ١٩٢٣) . E. R. Curtius, Balzac .

(١١٤) لوي لامبير، القطعة ١٦ . Louis Lambert .

(١١٥) كورتسيوس، بلزاك، ص ٦٩ - ٧٠ .

(١١٦) كل الأحاسيس تصحو مستثيرة بعضها بعضا. وسوف يكون هناك

توافق في الألوان، وتناسق تام بين الإنسان والكون». هنت، المصدر

المذكور، ص ٩٩. عن مدينة التكفير عن الذنوب. La Ville des Expiations .

(١١٧) من قصيدة ميرلن، عن كتاب هنت. ص ١٣٧ . Merlin .

(١١٨) يومية العاشر من كانون الأول ١٨٣٤، ٢٥ آذار ١٨٣٣، ٢١ آذار

١٨٣٣، في الأعمال، تحقيق هـ. كلوار (باريس، ١٩٣٠)، ٢٥٣/١،

Oeuvre, ed. H. Clouard . ١٤٧، ١٦٧

(١١٩) أوريليا، ترجمة رتشارد أولدنغتن (لندن، ١٩٣٢)، ص ٥١-٥٢ . Aure-

lia, trans. Richard Aldington

(١٢٠) انظر جورج بواس، الفلسفات الفرنسية في الفترة الرومانسية

(بولنمور، ١٩٢٥)، ص ٧٣ . George Boas, French Philosophies .

. of the Romantic Period

- (١٢١) البابا Le Pape في الأعمال Oeuvre ٥٤١/٤، عن فيات، ٨٠/٢.
- (١٢٢) «نبوءات البراءة» "Auguries of Innocence" شعر وليم بليك ونثره Poetry and Prose of William Blake تحقيق جفري كينز (نيويورك، ١٩٢٧)، ص ١١٨.
- (١٢٣) هذا هو وصف ولتر جاكسون بيت في، من الكلاسيكية إلى الرومانسية Walter Jackson Bate, From Classic to Romantic (كيمبرج، ماساشوستس، ١٩٤٦)، ص ١١٣.
- (١٢٤) أ. أ. رجرز، كولرج حول الخيال (لندن، ١٩٣٥)، ص ١٤٥.
- I. A. Richards, Coleridge on Imagination
- (١٢٥) «من أجل الجنسين: أبواب الفردوس»، بليك، ص ٧٥٢.
- "For the Sexes: The Gates of Paradise"
- (١٢٦) كما حاول آرثر بيتي في كتاب وليم وردزورث: مذهبه وفنه في علاقاتها التاريخية (ط ٢، ماديسن، ١٩٢٧).
- Arthur Beatty, William Wordsworth: His Doctrine and Art in their Historical Relations
- Prelude (١٢٧) المقدمة، ١٩٠/١٤ وما بعده.
- (١٢٨) ٢١ كانون الثاني ١٨٢٤. في الرسائل: السنوات المتأخرة، تحقيق إرنست دي سيلينكورت (أكسفورد) ١٩٣٤/١٠ - ١٣٥.
- Letters: Later Years, ed. E. de Selincourt
- (١٢٩) قصيدة الشيخ الملاح: مع مقالة لروبرت بن وارن (نيويورك، ١٩٤٦).
- The Rime of the Ancient Mariner: With an Essay by Robert Penn Warren
- (١٣٠) السيرة الأدبية Biographia Literaria، تحقيق جون شوكرس (أكسفورد، ١٩٠٧)، ١٢/٢. وقد اقتبسها ت. س. إليوت في مقالة «أندرو مارفل» "Andrew Marvell" (١٩٢١)، التي أعيد طبعها في

مقالات مختارة **Selected Essays** (لندن، ١٩٣٢)، ص ٢٨٤. كذلك كتاب أ. أ. رجرز، مبادئ النقد الأدبي (لندن، ١٩٢٤)، ص ٢٤٢. **Principles of Literary Criticism** وقد كُرِّثَ منذ ذلك الحين حتى ملأها الناس.

(١٣١) نُسِرَ كولرج كلمة **Einbildungskraft** باعتبارها تعني **In-eins-Bildung**. ولكن السابقة **ein** لا علاقة لها بـ **in-eins**. (١٣٢) ١٥ كانون الثاني ١٨٠٤. في الرسائل **Letters**، تحقيق إرنست هـ. كولرج (لندن، ١٨٩٠)، ٢/٤٥٠.

(١٣٣) النقد الأدبي والفلسفي لشلي، تحقيق جون شوكرُس (لندن، ١٩٠٩)، ص ١٣١، ١٥٥، ١٥٣. **Literary and Philosophical Criticism**. (١٣٤) رسالة إلى بِنَجَمِين بيلي بتاريخ ٢٢ تشرين الثاني ١٨١٧، في الرسائل تحقيق م. ب. فورمن (ط ٤، لندن، ١٩٥٢)، ص ٦٧. (١٣٥) فِكْرُ جون كيتس **The Mind of John Keats** (أكسفرد، ١٩٢٦)، ص ١٢٦.

(١٣٦) رسالة إلى ت. بَنَس، ٢٢ تشرين الثاني ١٨٠٢، بليك **Blake**، ص ١٠٦٨.

(١٣٧) ن. م. ص ١٠٢٦ (كتب عام ١٨٢٦).

(١٣٨) رسالة إلى ت. بَنَس، ٢ تشرين الأول ١٨٠٠، ن. م. ص ١٠٥٢.

(١٣٩) س. فوستر دَمَيْن: ولیم بلیک (بوسطن، ١٩٢٤)، **William Blake** ولیم سی. بْرِسفال: «حلقة المصير» لولیم بلیک (نيويورك، ١٩٣٨).

William C. Percival, William Blake's "Circle of Destiny"

مارك شورر: ولیم بلیک (نيويورك، ١٩٤٦)

Mark Schorer, William Blake

نورثروب فراي: التناظر المخيف: دراسة لولیم بلیک (برنستون، ١٩٤٧).

Northrop Frye, Fearful Symmetry: A Study of William Blake

(١٤٠) هناك بحث ممتاز لهذا الموضوع في كتاب جوزيف وارن بيج : مفهوم الطبيعة في الشعر الإنكليزي في القرن التاسع عشر (نيويورك، ١٩٣٦).

J. W. Beach, *The Concept of Nature in Nineteenth-Century English Poetry*

وفي كتاب ريمونده. هيفنز: فكرُ شاعر (بولتمور، ١٩٤١).

R. D. Havens, *The Mind of a Poet*

(١٤١) المقدمة، ٦/٦٣٦ وما بعدها. Prelude

(١٤٢) المقدمة، ١٢/٢٧٦ - ٢٧٧. Prelude

(١٤٣) مقدمة النزعة Excursion. الأعمال الشعرية، تحقيق إرنست دي

سلنكورت وهيلن داربشير (أكسفورد، ١٩٤٩)، ٥/٥

Poetical Works, ed. E. de Selincourt and H. Darbishire

(١٤٤) من «قيثارة الهواء» "The Eolian Harp"

و «ثلج في منتصف الليل» "Frost at Midnight"

و «مصير الشعوب» "The Destiny of Nations"

و «الاكتئاب» "Dejection"، انظر القصائد، تحقيق إرنست هـ.

كولريج (أكسفورد، ١٩١٢)، ص ١٠١ - ١٠٢، ١٣٢، ٢٤٢، ٣٦٥.

Poems, ed. E. H. Coleridge

(١٤٥) ليست مقالة نظرية الحياة The Theory of Life أكثر من توقعات من

قطع مترجمة. أنظر هنري نيدكر: «ملاحظات أولية للطبعة الجديدة من

(نظرية الحياة) لصامويل تيلر كولريج».

Henri Nidecker, "Praeliminarium Zur Neuausgabe der Abhand-

lung uber *Lebenstheorie* (Theory of Life) von Samuel Taylor

Coleridge"

تقرير الكلية الفلسفية التاريخية في جامعة بازل

Bericht der Philosophisch — historischen Fakultät der Universi-

tat Basel

(بازل، ١٩٢٧)، ١٢-٧/٥.

(١٤٦) هناك الكثير من الأدلة في كتاب كارل غريبو: نيوتن بين الشعراء: استخدام شلي للعلم في بروميشيوس طليقاً (جابل هيل، ١٩٣٠).

C. Grabo, A Newton among Poets: Shelley's Use of Science in Prometheus Unbound

(١٤٧) أدونيس، البيتان رقم ٤٦٢ - ٤٦٣. Adonais

(١٤٨) الكتاب الثاني، الأبيات ١٨١ - ١٩٠، ١٨٩، ٢١٢، ٢٢٨ - ٢٢٩.

(١٤٩) تشايلدهارولد، النشيد الثالث، المقطعان ٧٢، ٩٠.

Childe Harold

(١٥٠) بيركلي، ١٩٤٢. Josephine Miles, Wordsworth and the

Vocabulary of Emotion

(١٥١) المزهريّة حسنة الصنع The Well Wrought Urn (نيويورك، ١٩٤٧).

(١٥٢) مرجع رجل الدولة The Stateman's Manual

Complete Works, ed Shedd في الأعمال الكاملة

تحقيق شيد (نيويورك، ١٨٥٣)، ١/٤٣٧ - ٤٣٨، و. ك. بفيلر:

«كولريج ورسالة شلنغ حول آلهة ساموثراكي»

W. K. Pfeiler, "Coleridge and Schelling's Treatise on the Samothracian Deities"

ملاحظات لغوية حديثة Modern Language Notes ٥٢ (١٩٣٧)،

ص ١٦٢ - ١٦٥.

(١٥٣) نيويورك، ١٩٤٦.

(١٥٤) حول رموز شلي انظر أ. ت. سترونغ: ثلاث دراسات حول شلي

(لندن، ١٩٢١)، A. T. Strong, Three Studies in Shelley ومقالة

وليم بتلر ييتس في كتاب أفكار الخير والشر (١٩٣٠).

W. B. Yeats, *Ideas of Good and Evil*

(١٥٥) بروميثيوس طليقاً، الفصل الثالث، المشهد الثالث، البيتان ١١٣ - ١١٤.

Prometheus Unbound

(١٥٦) «السرناة الهندية» "The Indian Serenade"

و «أود للريح الغربية» "Ode to the West Wind"

Wilson Knight, *The Burning Oracle* . لندن، ١٩٣٩.

(١٥٨) لا شك في أن مقالة وليم ك. وِمْسْتِ الممتازة «بنية صور الطبيعة

الرومانسية» - W. K. Wimsatt, "The Structure of Romantic Na-

ture Imagery" التي نشرت في كتاب عصر جونسون: مقالات مهداة إلى

جونسي ب. تِنْكِر. *The Age of Johnson: Essays Presented to C.*

B. Tinker (نيوهيفن، ١٩٤٩)، ص ٢٩١ - ٣٠٣، تدعم ما أرمي إليه.

(١٥٩) انظر كتابي عمانوئيل كانت في إنكلترا (برنستن، ١٩٣١).

Immanuel Kant in England

(١٦٠) الطبعة التي حققها وليم سي، هازلت (لندن، ١٨٧١)، ص ١١، ٢٧ (الحاشية).

(١٦١) غناء الشعراء: قديماً وحديثاً (غلاسغو، ١٨٢٧)، ص ٥ من المقدمة.

Minstrelsy: Ancient and Modern

(١٦٢) مثلاً كتاب جينا مارتيجياني، الرومانسية الإيطالية لا وجود لها (فلورنسة،

Gina Martegiani, *Il Romanticismo italiano non esiste* (١٩٠٨

(١٦٣) تنتهي القصيدة هكذا:

وهكذا تغرق أفكاري

ذاتها في هذه اللانهاية الهائلة،

وما أجمل الفرق في هذا البحر.

وبالنسبة لليوباردي انظر كتاب ك. فوسلر: ليوباردي K. Vossler, Leopardi (ميونخ، ١٩٢٣)، ص ١٩٢.

(١٦٤) تاريخ الحركة الرومانسية في إسبانيا (جزءان، كيمبرج، ١٩٤٠).

Allison Peers, A History of the Romantic Movement in Spain

(١٦٥) انظر على وجه الخصوص كتاب ألبرت نلسون: الرومانسية السويدية.

الاتجاهات الأفلاطونية. كلفرن، فرانزن، إلفستروم، هامرشولد،

أتربورن، شتاغتييلوس، تغنر، رايدبرغ (لُنْد، ١٩١٦).

Albert Nilsson, Svensk Romantik. Den Platonske Stromingen.

Kellgren — Franzen — Elgstrom — Hammerskold — Atter-

born — Stagnelius — Tegner — Rydberg

T. G. Masaryk, The Spir- روح روسيا- مازاريك: (١٦٦)

it of Russia (جزءان، لندن، ١٩١٩)، ديتري ججيفسكي: هيغل في

روسيا (باريس، ١٩٣٩).

Dimitri Chizhevsky, Hegel' v Rossii

(١٦٧) قصص رومانسية Romanticheskie Povesti (لنتفرد، ١٩٢٩).

(١٦٨) فكتور جيرمُنسكي: فاليري بريوسوف وراث بوشكين (بتروغراد،

Viktor Zhirmunsky, Valeri Bryusov i nasledie (١٩٢٢

Pushkina وبورس آيخنبوم: «مشكلات بويطيقا بشكين».

Boris Eikhenbaum, "Problemy Poetiki Pushkina"

في من خلال الأدب Skvoz' Literaturu (لنتفرد، ١٩٢٤).

M. O. Gershenzon, Mud- حكمة بوشكين (١٦٩) ميخائيل و. غرشنزون:

rost' Pushkina (موسكو، ١٩١٩)، رومان ياكبسن: «التمثال في رمزية

بوشكين».

Roman Jakobson, "Socha v smboliche Puskinove" Slovo a

slovesnost

- الكلمة والفنون الجميلة ٣ (براغ، ١٩٣٧)، ص ٢ - ٢٤ .
- (١٧٠) انظر مقالتي : «ماخا وبايرون» .
 «Macha and Byron»
 Slavonic Review
 المجلة السلافية
 ١٥ (١٩٣٧)، ص ٤٠٠ - ٤١٢ .
- (١٧١) «معنى الرومانسية لمؤرخ الأفكار»
 "The Meaning of Romanticism for the Historian of Ideas"
 مجلة تاريخ الأفكار Journal of the History of Ideas ٢
 (١٩٤١)، ص ٢٦١ .



الفصل الخامس

الرومانسية ثنائية*

استثارت المقالة السابقة كثيراً من التعليقات، وقيل الكثير، بصورة مستقلة عنها، لدعم ما تقوله عن طبيعة الرومانسية ووحدها وتعديله. وقد تكون العودة إلى الموضوع أمراً مرغوباً فيه.

لم يدافع لفجوي عن مقولته، ولكنه عاد فأكدّها. ففي مقدمة لكتابه الصغير العقل والفهم والزمن (١٩٦١) (١) الذي يجلل فيه بعض أفكار شلنغ وساكوبي وشوينهاور وبرغسن، أعاد لفجوي نشر المقاطع الأساسية من مقالاته السابقة لتبرير تفاديه تسمية هؤلاء الفلاسفة رومانسين. وعلّق رونالد س. كرين الذي كنت استشهدت بكلام منه يستخف فيه بـ «قصص الجنّيات الخاصة بالكلاسيكية الحديثة والرومانسية في القرن الثامن عشر» (٢) بشيء من التفصيل على مقالتي لم يعترض فيه على التعميمات التاريخية التي يمكن أن تصف التغيير الذي حصل بما اخترته أنا من اصطلاحات، ولكنه وصف «ولعي بالوحدة» بالمغالاة. وطالب «بالبرهان الحرفي» وأراد مني أن أبين التشابه بالمعنى الحرفي بين الخيال والطبيعة والرمز في جميع الكتاب الذين بحثهم (٣). وبذا يكون كرين قد كلفني بما لا أطيق: فلست أفهم كيف يمكن لأي إنسان أن يثبت التطابق الحرفي بدون أي اختلافات فردية. إذ أن مثل هذا الكلام يتطلب حقبة لا تنوع فيها لا وجود لها في أي وقت في التاريخ. أما أنا فقد حاولت في كل كتاباتي أن أتحدث بانتظام عن مفهوم للفترة التاريخية يسمح للبقايا من العصور السابقة ولاستباقات العصور اللاحقة بالوجود. إن الفترة تتطلب التغلب (وليس الحكم الدكتاتوري المطلق)

* العنوان الرئيس لهذا الجزء (P.P. 199 - 221) Romanticism Re - examined من كتاب
Concepts of Criticism للمؤلف.

الذي تحرزه مجموعة من المعايير تزودنا بها في حالة الرومانسية- المفاهيم المتشابهة ، أو المتوازية التي هي الخيال والطبيعة والرمز والأسطورة . أنا راضٍ بقبول كرين لمثل هذه التعميمات ، وأسلم بأن لفجوي تعامل في سلسلة الوجود الكبرى وفي بعض ما كتبه بعده من مقالات مع مفاهيم «كالعضوية والدينامية والتبائية» ، التي تصف ما يدعى عادة «رومانسيا» . ولا يحل إحجام لفجوي في كتابه الجديد عن شلنغ عن استعمال ذلك المصطلح شيئاً .

وقد حاول مورس بكم Peckham في مقالة معروفة عنوانها «نحو نظرية رومانسية» ، (١٩٥١) (٤) أن «يوفق» ، فيما يقول ، «بين لفجوي ويليك» ، وأن يوفق لفجوي مع نفسه» باستخدام مفهوم «الدينامية العضوية» وحده لتعريف الرومانسية . وهذا يعني أن بكم يقبل مفهوم الطبيعة والخيال كما ورد في مقالتي ويسقط الرمز والأسطورة من الحساب . لكن بكم يدخل مفهوماً جديداً هو «الرومانسية السلبية» ، أي الرومانسية البائسة العدمية . ويقول إن الرومانسية الإيجابية لا تناسب بايرون ، بل تناسب الرومانسية السلبية . ويزعم بكم أنني عاجز عن مجابهة هذه الظاهرة . لكنني لا أفهم ماذا نكسب حين ندعو الحالات الذهنية المألوفة - كنتك التي تشير لها تعابير مثل «تعب كلها الحياة» ، «مرض القرن» ، «التشاؤم» - حين ندعوها «رومانسية سلبية» . فهذا حلٌ لفظي أكثر: كتسميتنا للمذهب الطبيعي «بالرمزية السلبية» ، أو للرمزية «بالطبيعة السلبية» . أما نحن الذين بيتاً تماسك الآراء التي سميناها أنا وآخرون- رومانسية ، بكل عضويتها ، واستعمالها للخيال الخلاق ، ووسائلها التعبيرية المعتمدة على الرمز والأسطورة - فقد استبعدنا العدمية والاستلاب من تعريفنا لها . فمن يعتبر الطبيعة ميتة أو عدوة للإنسان ، ويعتبر الخيال قوة ربط وتجميع ، ولا يستخدم الوسائل الرمزية والأسطورية للتعبير لا يكون رومانسياً بالمعنى الذي ندعوه وردزورث ونوفالس وهو غوررومانسين .

غير أن مورس بكم غير رأيه منذ ١٩٥١ . وتخلّى في مقالة جديدة عنوانها «نحو نظرية رومانسية : اعتبارات جديدة» (١٩٦١) (٥) عن أفكاره السابقة وأحل محلها

تاريخاً ثقافياً فخياً للعصر الحديث طوره في كتاب عنوانه ما وراء النظرة المأساوية (١٩٦٢) (٣٦). وقد أخذ يدعو الرومانسية بالتنويرية بسبب إعجابه فيما يبدو بكتاب إرنست توفسن الخيال كوسيلة للنعمة الإلهية : لوك واستطيقا الرومانسية (١٩٦٠) (٧). غير أن توفسن رغم جودة ما يقوله عن تأثيرات لوك على الإستطيقا البريطانية في القرن الثامن عشر عجز عن إثبات أن الخيال كان يعتبر وسيلة للنعمة الإلهية في ذلك الوقت. على أن رفض تراث لوك دليل حاسم لصالح الإستطيقا الرومانسية بالذات. وكل ما احتاجه للتدليل على ذلك هو الإشارة إلى رفض كولريج للوك وإلى رأي شلنغ في «حيونات» لوك التي رواها عنه هنري كراب ووينسن (٨). غير أن بكم يؤمن الآن بأن جوهر الرومانسية يكمن في فرض النظام على الفوضى، وهو ما يمكن أن نسميه بالذاتية البطولية المعادية للميتافيزيقا والتي تذكرنا بما كتبه برتراند رسل تحت عنوان «عبادة الحر» أكثر مما تذكرنا بآراء وردزورث وفريدريخ شليغل أو لامارتين. أما اعتبار بكم لكأنه بأنه براغماتي فليس هناك ما يبرره. فهو يقول «إن الرومانسية تعلمت من كانت أن بإمكانها الاستغناء عن الميتافيزيقا وإن بإمكانها استخدام أي ميتافيزيقا، أو أي فرضية عن العالم باعتبارها كناية علياً». لكنني لست أعرف كاتباً واحداً في أواخر القرن الثامن عشر، أو أوائل القرن التاسع عشر ينطبق عليه هذا الوصف. فمن الذي رفض إمكانية الميتافيزيقا إذن أو عاملها ككناية علياً؟ حتى فريدريخ شليغل لم يفعل ذلك رغم أن نظريته الخاصة بالمفارقة عرضته لتهمة الإيمان بالاحتمالية والانتهازية والإستطيقية. أخشى أن اعتبارات بكم الجديدة لا تضيف شيئاً لتعريف الرومانسية تعريفاً أفضل، ولذا فإنه أصاب حين تفادى الكلمة في كتابه ما وراء النظرة المأساوية.

إن قراءتنا لبكم تغرينا بالتخلي عن قضيتنا يائسين، وبالتسليم للفجوي أو حتى لفاليري الذي يحذرنا من استحالة التفكير الجاد باستخدام كلمات مثل الكلاسيكية والرومانسية والإنسانية والواقعية «لأن المرء لا يسكره أو يروي ظمأه الاسم التجاري الملصق على القنينة» (٩). لكن هذه الاصطلاحات ليست أسماء

تجارية طبعاً، ولكل منها دائرة من المعاني تختلف عن [بيرة] بالْبَسْتُ بلورين، أو [نبيذ] لييفرا وتُملَخ. والمناطق المعاصرون يقولون لنا إن كل التعريفات لفظية، وإن المتكلم يشترطها. ولا شك في أننا لا نستطيع منع الشيوعي من وصف الدكتاتورية بأنها ديمقراطية شعبية، ومنع الطفل من مخاطبة كل غريب بكلمة «بابا»، ولا حتى منع بكم من دعوة الرومانسية التنويرية. ولكن هناك معنى من المعاني - فيما يقول ولبر إيسرين - «يصح فيه الفرق بين التعريف اللفظي والحقيقي... إذ لا بد من أن نصل إلى نقطة تتوقف فيها الفروق عن أن تكون مزعجة وغير عملية فقط، بل تصبح غير مفهومة، إذ توصلنا إلى التناقض المنطقي بين النعت والمنعوت [كقولك مربع مدور] يُفْسِدُ المعنى فيه التناقض الداخلي بين المسند إليه والمحمول في مقولة التعريف عن طريق إنكار ضمني للمناه» (١٠). لذا فإننا نستطيع إسقاط النظريات التي تصرّ على تسمية الرومانسية بالتنويرية من حسابنا. ولا يتوجب علينا أن نعتبر مهمتنا منطبقة مع مهمة صاحب المعجم الذي لا بد من أن يسجل الاستعمالات الممكنة لأي مصطلح من مصطلحاته. كل ما سنفعله هو أن نبين أن هناك قدراً متنامياً من الاتفاق، بل من التطابق أحياناً بين تعريفات الرومانسية، أو - إن شئنا التواضع - بين أوصاف الرومانسية التي توصل إليها الباحثون الثقافت في العقود الأخيرة وفي أقطار عدة. وأرجو في هذه المناسبة أن يظهر الاستعراض التالي الاختلافات المنهجية التي يتصف بها البحث الأدبي في كل من ألمانيا وفرنسا وإنكلترا والولايات المتحدة. لكن هذه الاختلافات في التقاليد الوطنية التي لا تتصل ببعضها بعضاً إلا اتصالاً خفيفاً هي التي ستجعل الاتفاق الأساسي حول طبيعة الرومانسية يبرز بكل هذا الوضوح والإقناع.

ظهرت في ألمانيا في أوائل العشرينات سلسلة طويلة من الكتب المخصصة لتعريف طبيعة الرومانسية أو جوهرها. والألمان يتعاملون - أو تعاملوا على الأصح - مع الثنائيات، مع الأطروحة ونقيضها، ومع التعارضات الكبرى مثل الفكرة والشكل، والفكرة والتجربة، والعقلانية واللاعقلانية، والكمال واللامحدودية، إلخ. وقد هدف ماكس دويجباين في كتابه جوهر الرومانسية (١١) إلى التوصل إلى

حدس ظواهري حول جوهر الرومانسية عن طريق بيان الاتفاق بين الرومانسية الإنكليزية والألمانية في طريقة فهمها واستعمالها للخيال المركب : اتحاد الأضداد، المحدود واللامحدود، الخلود والزوال، الشمولية والفردية . وقد أدت هذه الصورة التي رسمها إلى استنتاج مؤداه أن الشعر الإنكليزي ترجم النظرية الألمانية في عالم التطبيق . لكن التطابقات المدهشة التي وجدها دويجباين بين الرومانسية الألمانية والإنكليزية مردها في أغلب الأحيان إلى حقيقة أن شاهده الرئيس من الجانب الإنكليزي، وهو كولرج، كان يترجم شلنغ . ومع ذلك فإن هذا الكتاب الصغير المهمل أكد على جانب أساسي صحيح وهو الخيال الموفق المركب باعتباره العامل المشترك في الرومانسية .

أما سلسلة التعارضات التي فصل القول فيها فرنس شترخ في الكلاسيكية الألمانية والرومانسية الألمانية، أو الكمال واللامحدودية (١٩٢٢) (١٢) فتبدأ من نقطة مختلفة . فقد أراد شترخ أن ينقل أفكار فلفلن في مبادئ التاريخ الفني (١٩١٥) إلى التاريخ الأدبي . وقد كان فلفلن قد قارن بمهارة فن عصر النهضة وفن الباروك على أسس بنوية محضة كالشكل المفتوح والشكل المغلق . أما شترخ فيربط التعارض بين الفن الكلاسيكي والفن الرومانسي ببحث الإنسان عن الديمومة أو الخلود (١٣) . والخلود في رأيه يمكن تحقيقه إما بالكمال وإما باللامحدودية . ويتذبذب تاريخ الإنسان بين هذين القطبين . «فالكمال ينشد السكون، أما اللامحدودية فتتشد الحركة والتغير . والكمال مغلق . أما اللامحدودية فمفتوحة . الكمال جلي . أما اللامحدودية فمبهمة . الكمال ينشد الصورة، أما اللامحدودية فتتشد الرمز» (١٤) . ولا شك في أن نقل تصنيفات فلفلن من تاريخ الفن إلى الأدب قد تم بذكاء . ولكن لا بد من أن نتساءل عما إذا كان وصف الرومانسية بالدينامية والانفتاح والإبهام والرمزية وما أشبه ذلك يؤدي إلى أكثر من وضع الرومانسية مع الباروك والرمزية في سلسلة التقلبات ما بين العقل والشعور التي يفترض البعض أنها تشكل تاريخ أوروبا . لقد عدنا فيما يبدو إلى عملية فصل الخراف عن الماعز القديمة . تلك العملية التي تخفي المميزات الفردية التاريخية التي

تميز العصر الرومانسي بمعزل عن غيرها من الأشكال المفتحة، والأساليب الدينامية الرمزية. لقد نجح شترخ وأتباعه الكثيرون في إظهار هذه التغيرات الكبيرة في المشاعر والفنون التي لم يرها أحد قبل أن يضع فلفلن وسواه المفردات اللازمة لوصفها.

لكن يبدو أن ذلك كله مازال يتمتع بالجدّة في الولايات المتحدة. فقد بالغ الفيلسوف و. ت. جونز بالاعتداد باكتشاف الذي توصل إليه في كتابه الجديد أعراض الرومانسية (١٩٦١) (١٥)، وهو الاكتشاف الذي يشبه ما نجده عند العديد من الألمان شبها كبيرا. فالرومانسية في رأي جونز دينامية وليست ثابتة، تفضل الفوضى على النظام، والاستمرارية على الانقطاع، والضبائية على الوضوح، ولها ميل داخلي لا خارجي، وتفضل العالم الآخر على عالمنا هذا (١٦). والظاهر أن جونز لا يعلم بالتصنيفات الكثيرة من هذا النوع في ألمانيا. إذ لا ترد أسماء دلتاي وشبرانغر وياسبرز وينغ ونول في كتابه أبدا (١٧). والنظرية الوحيدة التي يعلم عنها فيها يبدو هي نظرية فلفلن، الذي يشير إليه جونز في إحدى حواشيه، حيث يعترف جونز بأن تصنيفات فلفلن «ذات صلة بمحاوره [٥]»، ولكنه يعتقد أنه هو الذي اكتشف أن هذه «التصنيفات تسمح بمقارنات تتجاوز حدود وسائل التعبير المختلفة [لغة، ألوان، أصوات، مرمر، إلخ] لتشمل المنتجات الفنية والأعمال الأدبية والفلسفية» (١٨). أما تحليل جونز للأعمال الفنية، كالمعارضة بين ديورر وروبنز وبين بليتي وإل غركو فيعتمد اعتماداً كاملاً على فلفلن، بينما لا تتجاوز تطبيقاته على الشعر الرومانسي، وهو ما يهنا هنا، أبسط الملاحظات. فالشعر الرومانسي، فيما يقول، يفضل ما هو ضبابي غائم، معتم، مبهم (وهي تنزيعات على فكرة عدم الوضوح عند فلفلن). ويمثل جونز بسهولة على الميل نحو الداخل عند الرومانسيين، وعلى تفضيلهم الفوضى والاستمرارية والعالم الآخر، إلخ. وهذه كلها ثيمات مألوفة. وغالباً ما أساء جونز اختيار أمثله. فهو يستعمل اقتباسات من فاوست لغوته دون أن يلفت إلى السياق الدرامي (١٩). وأهم ما ساهم به جونز في المجال التايولوجي قوله (الذي

لا يخلو من دلالة) إن هذه التايولوجية تحتاج إلى إثبات عن طريق الإحصاء، وقوله بضرورة تفريغ فريق من الباحثين مثلاً لإحصاء الصور الغائمة في كل القصائد التي نشرت على مدى سنة كاملة. وهو يتصور أننا بالاعتماد على مثل هذه الطرق الإحصائية ستمكن من إعطاء تاريخ موضوعي لمولد الرومانسية (٢٠). لن أبين مصاعب هذه العملية والمزالق التي تحيط بها كاستحالة التوصل إلى معايير ثابتة تحدد ما هو غائم في الصور الشعرية، وتحدد ما هي الصورة الشعرية، واستحالة إحصائها في كل قصيدة كتبت في كل لغة. إن علينا أن نبدأ برفض المثال المعرفي الذي يتضمنه الاقتراح، وهو الإيمان الشائع هذه الأيام بالإحصاء وإنكار القضية الأساسية، ألا وهي قضية القيمة والتفرد.

استعرض يوليوس بيترسن التعريفات الألمانية الكثيرة للرومانسية في كتابه التعريفات الأساسية للرومانسية الألمانية (١٩٢٦) (٢١). ورحب بكل المناهج، حتى العرقي منها، التي تجعل الرومانسية حركة ألمانية، وحتى المحلي منها، التي تجعلها حركة ألمانية شرقية على وجه الخصوص، ولكن المذأيام كتابة الكتاب كان ينحسر. وكانت الأصوات ترتفع باطراد، تشكك بذلك بذلك المهج داخل ألمانيا وخارجها. فكتب مارتن شتزه Schutze، أستاذ الألمانية في جامعة شيكاغو، في كتابه أوهام أكاديمية (١٩٣٣) - ذلك الكتاب المهم الذي أعيدت طباعته مؤخراً لحسن الحظ (٢٢) - كتب نقداً لأدعاً لكل الثنائيات التي شغف بها الألمان. وأعلن إميل شتايفر قبل اندلاع الحرب العالمية الثانية بقليل في مقدمة كتابه الزمان بوصفه قوة الخيال عند الشاعر (١٩٣٩) أن مهمة الدراسة الأدبية هي التفسير، واستبعد التأثيرات والسيره وعلم النفس والاجتماع والتايولوجي من محراب الدارس (٢٣). كما عبر كارل فيتر Vietor في آخر سنواته في جامعة هارفرد عن اعتقاده بأن «عصر تاريخ الأفكار بأسلوبه ومناهجه قد بلغ نهايته» (٢٤).

لم يظهر - علي حد علمي - سوى كتابين ألمانيين جديدين حول طبيعة الرومانسية منذ نهاية الحرب، عرف أدولف غرمة Grimme في الأول منها، وهو حول طبيعة الرومانسية (١٩٤٧) (٢٥)، الرومانسية بأنها بزوغ ما دعاه «بطبقات

النفس النباتية» ، أو بزوغ ما هو قبل الوعي لا ما هو تحته . وما هو قبل الوعي يضم الخيال الذي ترفعه الرومانسية إلى طبقة الوعي . لكن ما يقوله غمره في دفاعه النظري عن منهج الظواهرية أفضل . فهو يقول إن مثلاً واحداً لا بد من أن يكفي لأننا لا نستطيع استنتاج أي شيء عن ماهية الرومانسية ولا التعميم بشأنها قبل أن نعرف ماذا تعني . والتعريف اللفظي هدف وهمي . ونحن لا نستطيع الإشارة إلى ما هو روماني إلا مثلاً نشير إلى ما هو أحر . وقد توصل الفيلسوف اليسوعي المعروف رومانو غوارديني في مجموعة محاضرات بعنوان الرومانسية (١٩٤٨) إلى استنتاج مماثل ، وهو أن الرومانسية هي «اندفاع اللاوعي والبدائي إلى الأعلى» (٢٦) .

أما المقارنات التي كان الألمان يعقدونها مع الرومانسية الإنكليزية فقد أخذت تتوخى الحيلة . ففي مقالة بعنوان «الرومانسية الإنكليزية والرومانسية الألمانية» (١٩٥٦) (٢٧) أكد هورست أوبل على الاختلافات بين البلدين : على سيطرة الفلسفة التجريبية في إنكلترا ، وانفراد ألمانيا بنوع من قصص الجنيات لا نجدها في غيرها ، وندرة المفارقة الرومانسية في إنكلترا ، وما إلى ذلك ، كما أن أستاذاً بريطانياً يكتب بالألمانية هو يودوسي ميسن تناول مؤخرًا هذا الموضوع في كتابه الرومانسية الألمانية والرومانسية الإنكليزية (١٩٥٩) (٢٨) . وأصاب حين أكد على اختلاف الوضع التاريخي الذي وجد الشعراء الرومانسيون الإنكليز أنفسهم فيه ، وهو الوضع الذي لم تواجههم فيه شخصيات طاغية كشخصيتي غوته وشلر في ألمانيا . كذلك أشار ميسن إلى خصائص في الرومانسية الألمانية كالجسارة والعدمية ، والشيطانية ، والإنحلالية «decadentism» ، والجمالية المتطرفة ، التي

● الانحلال (والانحلالية) :

هذه ترجمة لكلمة decadence (decadentism) وهي تسمية يقصد بها مستعملوها وصف ما يعتقدون أنه هبوط في المستوى الفني بعد مرحلة من الكمال . وهي في السياق الذي ترد فيه في هذا الكتاب تشير إلى أعمال بعض الرمزيين الفرنسيين ومعاصريهم في إنكلترا . ورغم أن المعنى الفني هو الأغلب في الاصطلاح ، باللغتين الفرنسية والإنكليزية ، إلا أن المعنى =

فاقت كل الحدود البورجوازية التي وجد وردزورث وكولرج نفسيهما ضمنها. كذلك أكد ميسن على انعدام الفهم والاتصال بين البلدين. لكنه بالغ في ظني في تهيب الشعراء الإنكليز وقبولهم لُسنة من سبقهم وتزمتهم. وبالغ في أهمية الدور الذي لعبه هنري كراب روينسن باعتباره الشخص الوحيد الذي فهم كلاً من وردزورث والرومانسين الألمان رغم أنه لا بد من أن يعترف بأن روينسن كان عديم الأثر من الناحية التاريخية، وأن مقالاته المنشورة لا تعكس ما ادّعاء له من عمق الفهم. وقد بدأت محاولة روينسن عام ١٨٢٩ لإقناع غوته بأهمية وردزورث بالاستعانة بأوتيل فون غوته بالفشل الذريع. وهذا ما يدعونا للقول إنه لم يكن هناك تفاهم فكري بين كولرج وتيك، أو كولرج وأوغوست فلهلم شليغل (رغم أنهم التقوا فعلاً أكثر من مرة). لكن مشكلة العلاقة بين الرومانسية الألمانية والرومانسية الإنكليزية لا بُدَّ في أمرها بمجرد إظهار أن الصلات كانت ضعيفة وأن العواطف الشخصية لم تتسم بالكمال.

هناك بطبيعة الحال، قدر كبير من البحوث والتفسيرات التي تتناول كتاباً رومانسين بعينهم في ألمانيا، ولكن سكونا غريباً خيّم - بشكل عام - على مسألة الرومانسية من حيث ماهيتها وطبيعتها.

أما في فرنسا فالوضع مختلف تماماً. فقد حاول بول فان تيغم أن يشيد بنيانا من الآداب الرومانسية الأوروبية كلها في كتابه الرومانسية في الأدب الأوروبي (١٩٤٨) (٢٩). وكان هدفه أن يكتب تاريخاً أدبياً دولياً بحق، ولم يكتف بالإشارات المقتضبة إلى الآداب الأوروبية الثانوية كالآداب السلافية والإسكندنافية. وتجاهل عن عمد الحدود الوطنية ورتب حقائقه لا على أساس الأطلس اللغوي، بل على أساس خريطة سيكولوجية إستيطيقية تبين الاتجاهات والأذواق. وقد جمع تحت تصنيفات مثل «الإحساس بالطبيعة»، و«الدين»،

== الأختامي الذي تتضمنه الكلمة العربية موجود أيضاً في الاصطلاح الأصلي. انظر المقالة المركزة

حول هذا الاصطلاح في: Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics ed. Alex.

Preminger [الترجم].

و«الحب»، و«حب الغربة»، و«التاريخية» قدراً هائلاً من المعلومات، إلا أن هذه التصنيفات لا ترقى لسوء الحظ إلى أي مستوى عالٍ من التعميم. ومن الغريب أن فان تيغم يقول إن «كبت الأسلوب الأسطوري ربما كان أكثر صفات الرومانسية شيوعاً» (٣٠). إن فان تيغم، رغم علمه الغزير ووعيه العميق بوحدة أوروبا، يعوزه نفاذ النظرة، ولذا فإنه يبقى في إطار الخارجيات (٣١). وليس هناك من جديد في استعراض جان بيرتران بارير للتعريفات الحديثة للرومانسية (٣٢). وهو يفضل مناقشة المراحل المختلفة للرومانسية الفرنسية، وهي مهمة تاريخية لا تعيننا هنا.

أما الدراسات التي قامت بها مجموعة النقاد الذين يسمون أنفسهم نقاد الوعي، أو مدرسة جنيف فهي أكثر أصالة وإمتاعاً. إذ يبدو أنهم يعيشون في عالم مختلف تمام الاختلاف عن عالم الباحثين الأكاديميين القدامى. فقد درس ألير بيغان في كتابه الروح الرومانسية والحلم (١٩٣٩) (٣٣) الرومانسية الألمانية والكتّاب الفرنسيين الذين ساروا - في رأيه - في نفس الطريق، وهم روسو وسنانكور ونوديه وموريس دي غيران، هوغو ونرفال. ونظر نظرة سريعة إلى أعمال بودلير ورامبو ومالارمي وبيروست. لكن اهتمام بيغان لم يكن منصبا على التأثيرات بوجه خاص لأن دافعه ديني في حقيقة الأمر. ذلك أن «عظمة الرومانسية» تكمن عنده في «أنها أدركت الشبه العميق بين الحالات الشعرية وحالات الكشف الديني وأكادته» (٣٤). لكن بيغان هو أيضاً باحث يهيمه تحديد جوهر الرومانسية. والرومانسية عنده أسطورة. والإنسان يخترع الأساطير من أجل السيطرة على وحدته وليضم نفسه إلى الكل. وهو يخترع الأساطير بمعنيين: يجدهما في مكونات التاريخ ويكتشفهما في الأحلام واللاوعي. ويميز بيغان بين ثلاثة أنواع من الأساطير الرومانسية: أساطير الروح، وأساطير اللاوعي، وأساطير الشعر. والشعر هو الحل الوحيد لمعاناة المخلوق المسجون في الزمان. كذلك يستند الكاتب على المفهوم المائل عن الكون، فيفترض أن بنية ذهننا ووجودنا كله بإيقاعاته الذاتية متطابقة مع بنية الكون وإيقاعاته العظيمة (٣٥).

لكن أفق بيغان لا يسمع إلا للأدبين الألماني والفرنسي . لذا فهو يركز على المنظرين
الألمان وعلى الفلاسفة أصحاب النظم الذهنية ، وكاترة اللاوعي ، ويدرس كتاباً
مثل جان بول ونوفالس وبرنتانو وأرنيم وي . ت . أ . هوفمان دراسة متفهمة .
وقد يستتبع دارس الرومانسية الإنكليزية أن بيغان يخص بالاهتمام أكثر الكتاب
بعداً عن العقلانية ، ويركز على الحلم والليل واللاوعي أكثر مما ينبغي ، ولكنني
أعتقد أن الدراسة الماثلة للتطورات الإنكليزية قد تجد في بيغان أفضل فهم
لطبيعة الخيال الرومانسي ، ولتأصلها في حس الاستمرارية بين الإنسان والطبيعة
ووجود الله .

ويقدم جورج بوليه بكتبه ومقالاته التي تعالج بالدرجة الأولى الشعور بالمكان
والزمن ، النتائج التي توصل إليها بيغان بطريقة مختلفة . وقد خصص كتابه
الأوليين دراسات في الزمن الإنساني ، والبعد الداخلي (١٩٥٠ و ١٩٥٢) لكتاب
فرنسيين معينين رغم أن ملحق الترجمة الإنكليزية لدراسات في الزمن الإنساني
يضمّ معالجات سريعة للكتاب الأمريكيين من إمرسون إلى هنري جيمس واط .
س . إليوت (٣٦) . لكن بوليه في مقالته المعنونة «تجاوز الزمن والرومانسية»
(١٩٥٤) (٣٧) وفي الجزء المعنون «الرومانسية» من كتابه الجديد تحولات الدائرة
(١٩٦١) (٣٨) أخذ يعمم بجرأة . فمقالته التي نشرها في مجلة تاريخ الأفكار تحاول
تحديد ذلك الحسّ بالزمن الذي نجده عند الكثير من الرومانسيين مثل روسو
وكولرج ودي كوينسي وبودلير ، والظاهر أن هؤلاء جميعاً عانوا من تشوش
الذاكرة ، أو حس de ja vu وهو وهم يتصور المرء فيه أنه قد مر بما يمر به الآن
من قبل] ، أو استرجاع ما لا يبدو أنه في الذاكرة [الاسترجاع الكاذب] . وأرادوا
أن يستعيدوا الماضي من الحاضر تماماً عن طريق الانغماس الكلي في الحاضر ، كما
لو أن الزمن توقف وتحول إلى أبدية . لكن بوليه يحقّ حين يؤكد على أن هذه
التجربة الرومانسية ليست متطابقة مع مصدرها الفلسفي ، ألا وهو «الامتلاك
الكامل للزمان لحياة لا نهاية لها الذي نجده عند الأفلاطونيين المحدثين» .
فالرومانسيون لم يهدفوا إلى وصف العالم المثالي أو الوجود المجرد لله في قصائدهم ،

بل أرادوا التعبير عن تجاربهم المجسدة هم أنفسهم، عن إدراكهم الشخصي للإحساس الإنساني بتجاوز الزمن. «والمفارقة هي باختصار- أنهم وضعوا الأبدية في الزمن» (٣٩). أما كتاب بوليه الجديد فيعرف الرومانسية باصطلاحات مختلفة نوعاً ما باعتبارها الوعي بالطبيعة الذاتية للعقل، باعتبارها انسحاباً من عالم الطبيعة. ويستمد بوليه أمثله على هذه الحركة المتناوبة التي يقوم بها العقل من الكتاب الفرنسيين بالدرجة الأولى، ولكنه يستشهد أيضاً بكولرج وشلي، مقتبساً تشبيه الدائرة والمحيط الذي يحلله تحليلاً ذكياً يبالغ في تكراره. فقول شلي: «إن الشعر هو مركز المعرفة ومحيطها» يروق له بقدر ما يروق له إعجاب كولرج بعجلة قديمة: «انظر كيف تنطلق القضبان من المركز إلى المحيط، وكم صورة تنطبع في الذهن بوضوح من نظرة واحدة، تشكل مجموعها كلاً متكاملًا كل جزء فيه مرتبطٌ بشكل متناسقٍ مع كل جزءٍ آخر، ومع الكل». والعجلة رمز الجمال، ورمز الكلية العضوية، ورمز وحدة الكون (٤٠).

كان مفهوم بوليه النقدي يستبعد في الأصل إمكانية التعميم بهذا الشكل عن الفترات التاريخية، إذ كان كل كاتب، في نظره، يعيش في عالمه الخاص الذي شكله له وعيُه الخاص. وكانت مهمة الناقد هي الدخول في ذلك الوعي الفردي (٤١). لكن يبدو أن بوليه ينظر الآن إلى وعي الكتاب مجتمعين باعتباره مظهرًا من مظاهر روح العصر الذي يعيشون فيه، تلك الروح التي تتصف بالوحدة والشمول. لذا فإن بوليه يعمم بشأن عصر النهضة والباروك والرومانسية. وهو يعرف الرومانسية - لا الفرنسية أو الألمانية فحسب، بل كل الرومانسية - بهذا الجهد من أجل تجاوز التناقض بين الذات والموضوع، والمركز والمحيط في التجربة الشخصية.

ونحن نجد وجهة النظر هذه عند ألبر جيرار في كتابه الفكرة الرومانسية في الشعر الإنكليزي (١٩٥٥) (٤٢)، الذي لحّصه في مقالة بعنوان «حول منطق الرومانسية» (١٩٥٧) (٤٣). يرفض جيرار التعميمات القديمة حول الرومانسية، باعتبارها غير كافية، بما تقوله عن عاطفيتها وعفويتها وابدائيتها، وما إلى ذلك،

ويتفحص بدقة، وبالطرق التقليدية، الآراء التي يشارك فيها كل من وردزورث وكولريج وشلي وكيتس (أما بايرون فقد استبعد صراحة) حول التجربة الشعرية باعتبارها نوعاً من أنواع المعرفة، باعتبارها حدساً لوحدة كونية تُدرك كامتدادٍ ماديٍّ روحي. ويشرح جبرار فلسفة الخلق الفني، ووحدة الذات والموضوع، ودور الرمز والأسطورة شرحاً تدعمه الاستشهادات الكثيرة. ومع أن نتائجه ليست جديدة كل الجدة. إلا أن جبرار يدعم الدراسات الحديثة المتعلقة بالنظرية الرومانسية دعماً يستحق الترحيب. ولا أظني بحاجة إلى الإشارة إلا إلى كتاب ماير هـ. إِبْرَمَزُ الرِّمَازِ والشمعة (١٩٥٣) (٤٤)، وإلى الجزء الثاني من كتابي تاريخ النقد الحديث (٤٥). فقد أكد إِبْرَمَزُ على التحول من نظرية المحاكاة إلى نظرية التعبير، من المرأة إلى الشمعة، أو قل من الاستعارات الميكانيكية في نظرية الكلاسيكية المحدثّة إلى الصور البيولوجية عند الرومانسيين. وقد أعطى إِبْرَمَزُ بعض الاهتمام للخلفيات الألمانية في النظريات الإنكليزية. بينما أعطيتُ أنا عرضاً كاملاً لآراء الألمان وميزتُ بين الحركة الرومانسية بمعناها الواسع كثورة ضدّ الكلاسيكية المحدثّة، وبين الحركة الرومانسية بمعناها الأخصّ، باعتبارها حركة أرسّت قواعد النظرة الجدلية الرمزية في الشعر. كل هذا يشير إلى أنه قد ثبت، بما لا يقبل الشك، أنه كانت هناك نظرية رومانسية متماكسة في الشعر جرى تحليلها وتحديد معالمها.

غير أن النظرية الشعرية تفترض وجود وجهة نظر فلسفية ونوعاً من الممارسة الشعرية، وهذا ما نجده في العصر الرومانسي. فقد توصّل الباحثون الإنكليز والأمريكيون مؤخراً إلى اتفاق في الآراء حول النظرة الأساسية التي تميز بها الرومانسيون بشأن الواقع والطبيعة، وبشأن الوسائل الرئيسة التي استخدمها الشعراء الرومانسيون في شعرهم. وما يهم في دراسة الشعر هو وظيفة النظرة الرومانسية إلى الطبيعة. وقد درس و. ل. وِستْ وِبنِيَّةُ الصور الشعرية الرومانسية حول الطبيعة» (١٩٤٩) وبين كيف أن الاستعارة تنظم القصيدة الرومانسية حول الطبيعة، وكيف كانت الخلفية الطبيعية في سونيتة كولريج إلى نهر

أُتِرَ على سبيل المثال هي المناسبة التي استدعت الذكريات ومصدر الاستعارات التي وصفت بها الذكريات، وكيف تمحو القصائد الرومانسية الفرق بين المعاني الحرفية والمعاني المجازية، لأن الشاعر يريد أن يقرأ معنى ما في الخلفية الطبيعية، ويريد أيضا أن يجد المعنى فيها(٤٦). كما بين ماير هـ. إيبمرز في «النسمة الموافقة: استعارة رومانسية» (١٩٥٧) كيف أن هذه الصورة المتكررة تمثل موضوع الاستمرارية، والتبادل ما بين الحركات الخارجية والحياة والقوى الداخلية. وهو الموضوع الرئيس في كثير من القصائد الرومانسية المهمة، مثل قصيدة «الاكتئاب» لكولرج والمقدمة لوردزورث(٤٧). وقد رفض إيبمرز أن يُستدْرَجَ إلى أيّ استنتاج بشأن النماذج العليا، بحجة أن هذا النوع من القراءة يلغي خصوصية القصيدة، ويهدد بإنكار انتمائها إلى عالم الفن. وقد توصلت عدة دراسات مرهقة أخرى انصب معظمها على شعر وردزورث إلى النتائج ذاتها. منها مثلا دراسة جفري هارتمن بعنوان: «تطور حياة شاعر: وردزورث والحياة الطبيعية» (١٩٦٢) التي بين فيها كيف أن الطبيعة نفسها قادت الشاعر إلى ما وراء الطبيعة. ولكن الطبيعة ليست هي الطبيعة وحسب، بل هي الطبيعة ممتزجة بالخيال، أو إن شئنا استخدام مفارقة هارتمن: «إن الخيال الذي نحس به كقوة مستقلة عن الطبيعة يفتح عيني الشاعر بِسْمِليها»(٤٨). وقد وصف كاتب آخر هو بول دي مان في بحث عنوانه «المنظر الرمزي عند وردزورث وبيتس» (١٩٦٢) هذا المنظور المزدوج الذي يتيح لوردزورث رؤية المنظر باعتباره موضوعاً وبابَ عالمٍ يقَعُ وراء الطبيعة المرئية. وقارن بين رؤية وردزورث المتعالية ومنظر بيتس الرمزي(٤٩). أما ديفيد فري في حدود الفناء: بحث في قصائد وردزورث الكبرى (١٩٥٩) فقد بالغ في التأكيد على كراهية وردزورث لحدود الإنسان التي يفرضها كونه كائناً فانياً، وأرى أنه لا يفهم الحالة التي يصورها وردزورث، لكنه يدرك أن الطبيعة عند وردزورث هي «استعارة معناها الأبدية، وغياب الموت»، وأن «نظرية الرمزية تفترض الوعي المزدوج أساساً لها... تكون فيه الأشياء الطبيعية ذات هوية فردية معينة كأشياء، ولكنها أيضاً كتابات عن الكل الذي تشكل هي أجزاء منه»(٥٠). كما أننا

نجد في تفسيرات إيرل واسرمن الغائمة المبتسرة، سواء في كتابه عن كيتس الموسوم بالنغم الأصفى (١٩٥٣)، أو في كتابه الأحداث الموسوم باللغة الأخفى (١٩٥٩)، نجد هذا الوعي بأن الفعل الشعري خلّاق لنظام كوني وللقصيدة التي يجعلها ذلك النظام ممكنة.. ولا يبالغ واسرمن في التعبير عن الفردية الرومانسية حين يقول «إن خلق القصيدة هو أيضا خلق لكل كوني يعطي القصيدة معناها، وعلى كل شاعر أن يخلق مستقلاً عن غيره صورة عالمه هو، بلفته هو ضمن اللغة التي ورثها» (٥١). هذا الطموح يبرز الاهتمام الرومانسي بالرموز والأساطير، خاصة تلك التي تتصف بالفرد والخصوصية وتعتمد على الرؤية الشخصية، ولذا تكون قابلة لتفسيرات شديدة التباين، بل التناقض أحياناً. لقد كانت دراسة ج. ولسون نايت القبة المضاء بالنجوم (١٩٤١) (٥٢) أوسع دراسة للصور والأساطير الرومانسية الأساسية أثراً. وأنا أعتقد أن جورج بوليه نفسه قد قرأه وأفاد منه. ولقد غدت طريقته المساحية spatial، وهي التي ترى «القصيدة، أو المسرحية كلها في نظرة واحدة، كما لو كانت سجادة متناسقة الرسوم» (٥٣)، مثلاً احتذته دراسات كثيرة جاءت بعده. لكن أغلبنا أخذت لا ترضينا ملاحظاته التعمسية وحشره لذلك النوع الفجّ من التحليل النفسي وللأفكار النتشرية التي يسيء استعمالها بشكل غريب. ولن يقنع ذلك الرفع المحير لبايرون إلى مصاف الرمزيين والأنبياء واعتباره أعظم إنسان بعد المسيح كثيرين منا. غير أن نايت يتوصل في الفصل الخاص بالعمق الوردزوثي إلى النتيجة الصحيحة، وهي أن وردزوث كان يهدف إلى «توحيد العقل والطبيعة ليخلق الفردوس الحي»، غير أن شلي وكيتس في رأي نايت «أقرب إلى هذا الفردوس» من وردزوث نفسه (٥٤). لكن المواضيع التي طرقتها نايت تابعها آخرون بدرجات متفاوتة من التأكيد على هذه المساحية أو تلك. فهذا و. هـ. أودن في البحر المتلاطم: إيقونوغرافية البحر الرومانسية (١٩٥٠) يركز اهتمامه على الشوق للبحر من وردزوث إلى مالارميه، وبشكل خاص على رواية موبى دك. ويرى أودن أن هناك علاقة جدلية بين الوعي واللاوعي: «الرومانسية تعني تطابق الوعي

والخيطية. والرومانسي يحن إلى البراءة لأنه يسافر» أبعد فأبعد عن «اللاوعي» (٥٥). ويعبر أودن في مقدمة الجزء الرابع من كتاب شعراء اللغة الإنكليزية (١٩٥٠) عن نفس الاستنتاج بشكل مختلف: بما أن وعي الذات أنبل الصفات الإنسانية فإن الفنان بوصفه أشد الناس وعياً يصبح البطل الرومانسي، ولكن «معبود الوعي معبود حائل في الطبيعة متحد معها» (٥٦). كما استنتج ف. و. بيتسن في نفس السنة «أن الرمز الطبيعي، وهو الحلقة المركبة بين الجزء الواعي والجزء غير الواعي من العقل، هو الوحدة الأساسية في الشعر الرومانسي» (٥٧). ووصف ر. أ. فوكس في التأكيد الرومانسي (١٩٥٨) نظام الرموز الرومانسي بأنه يتجذّر «رؤيا الوثام». وبعد ذلك يعارض فوكس «مفردات التأكيد» الرومانسية مع الشعر الحديث الذي يتصف بالصراع واعتماد أسلوب المفارقة (٥٨). أما فرانك كرمود فقد أعاد في الصورة الرومانسية (١٩٥٧) الرمز الحديث، خاصة في شعر بيتس، إلى الأصول الرومانسية مباشرة: «إن رمز الفرنسيين هو الصورة الرومانسية وقد كبرت ودعّمت بتفصيلات ميتافيزيقية وسحرية أكثر». ولكن كرمود يعتبر الرمزية أسطورة تاريخية هائلة، مؤذية من بعض النواحي، ويريد أن يحطم فكرة الصورة الخارقة للطبيعة وما يعتبره رقيقاً الختمي، ألا وهو الفنان المغترب، أو الفنان النقي الديجي (٥٩).

قدّم هارولد بلوم تقويماً إيجابياً مناقضاً للأساطير الرومانسية في كتابه أصحاب الرؤي (١٩٦١)، وهو كتاب شرح فيه كل القصائد الرومانسية شرحاً مفصلاً بحماس جدلي أقل جدة مما نجده في كتابه خلق الأسطورة عند شلي الذي نشره من قبل (١٩٥٩) (٦٠). يعلي من شأن بليك وشلي، ويفسر رؤياهما باعتبارها سكرة غنوصية تتعالى على رؤيا كل من وردزورث وكيثس اللذين تربطهما بالأرض أواصر أقوى. لكنني أجده كثيراً من تفسيرات بلوم غير مقنعة على الإطلاق. فهو يستشهد بالصورة الضعيفة التي رسمها بليك للنمر - «ذلك النمر المهلهل المحشو بالخرق، الذي هو أقرب إلى قطّة بيتية تمت أكثر من اللازم» - ليسيء قراءة القصيدة كلها باعتبارها مسخرة تكشف عن «حالة من حالات

الوجود تتجاوز حالتي البراءة والتجربة، حالة يمكن للحمل فيها أن يتمدد إلى جانب النمر» (٦١). وليس تفسير بلوك لكل من وردزورث وكيثس بأحسن حالاً. فهو يقلل من شأن العناصر المسيحية والهلينية في الرومانسية، ولا يرى إلا العنصر النبوي، أي أصحاب الرؤى من بين الرومانسيين (٦٢). أنا لا أعتقد أننا سنحزرك الكثير من التقدم في مشكلة الرومانسية إذا بحثنا عن أصولها عند بليك الذي كان شخصية استثنائية وحيدة، والذي يبدو لي كأحد مخلفات قرن ماضٍ مهما بلغ من استباقه لقضايا عصرنا أيضاً.

إن ما نسميه بالرومانسية في إنكلترا وفي القارة الأوروبية ليست هي الرؤيا الحرفية التي رآها المتصوفة، بل هي البحث عن التوفيق بين الذات والموضوع، بين الإنسان والطبيعة، بين الوعي واللاوعي، مما أشرنا إليه عدة مرات. وهذا البحث تبرزه بشكل جيد دراسات ثلاث نشرت مؤخراً تعالج الرومانسية الإنكليزية والأوروبية. فقد بين ي. د. هيرش في كتابه وردزورث وشلنغ (١٩٦٠) (٦٣) اتفاق هذين الكاتبين المختلفين جداً في عدد كبير من القضايا: في التوفيق بين الزمان والأبدية، في الإيمان بتعالى الذات الإلهية وحلولها في الجدلية التي تميل إلى ما يدعوه هيرش «تفكير كلٍ منهما وأصف إلهيهما». في الخوف من الاغتراب، في مفهوم الطبيعة الحية، وفي دور الخيال الذي يفصح عن الوحدة الضمنية التي تضم كل الأشياء. ويشق هيرش تايبولوجيته من كتاب كارل ياسبرز سيكولوجية النظرات العالمية (١٩١٩)، وبذا يتفادى مشكلة المصادر والتأثيرات المشتركة. ولكن ألا ينبغي لنا أن نفترض أن التراث الأنفلاطوني المحدث وصوفية ياكوب بهمه الطبيعية مُترجمة إلى مصطلحات القرن الثامن عشر، يكمنان خلف كل من وردزورث وكولرج إضافة إلى شلنغ؟

أما بول دي مان فقد أعاد في مقالة عنوانها «البنية المتعمدة للصورة الرومانسية» (١٩٦٠) (٦٤) تعريف الصورة المستمدة من الطبيعة عند الرومانسيين. واستشهد بمقاطع عن الجبال السويسرية العالية مأخوذة من روسو ووردزورث وهولدرلين ليبين المفارقة الغريبة التي يتصف بها حين الشاعر الرومانسي للموضوع. فاللغة

عنده تسعى إلى أن تصبح هي الطبيعة . ولا بدّ للكلمات حسب تعبير هولدرلن من أن «تنهض كالزهور» (wie Blumen entstehen) . «ويبدو أحياناً أن الفكر والشعر الرومانسيين يكادان يستسلمان تماماً للحنين للموضوع ، بحيث يغدو من الصعب أن نميز بين الموضوع والصورة ، بين الخيال والإدراك ، بين لغة التعبير والتكوين ، وبين لغة المحاكاة والمعاني الحرفية» . ويفكر دي مان بمقاطع من شعر وردزورث وغوته وبودلير ورامبو تصبح فيها الرؤيا حضوراً ، تصبح منظراً طبيعياً حقيقياً . لكنه يقول أن مالارميه نفسه ، وهو أشد المؤمنين بسحر اللغة مغالاة في إيمانه ، لم يشك أبداً بالأولوية الأنطولوجية الداخلية للموضوع الأرضي الطبيعي . لكن محاولة اللغة للاقترب من الحالة الأنطولوجية للموضوع تفشل . ثم يستنتج دي مان ، بشكل يناقض ما قاله قبل صفحات قليلة ، أننا نسيء فهم هؤلاء الشعراء إذا ما دعوناهم مؤمنين بوحدة الوجود ، بينما «هم في أغلب الظن أول الكتاب الذين شككوا بلغتهم الشعرية ، وضمن التراث الغربي الهليني المسيحي ، بأولوية الموضوع المحسوس» . لكن رغم تردد دي مان فيما يخص وجهة نظر الرومانسية الدفينة بشأن الطبيعة إلا أنه يدعم فكرتنا الأساسية دعماً قوياً ، فالتوفيق بين الفن والطبيعة . بين اللغة والواقع هو المطمح الرومانسي .

وقد أطلق جيفري هارتمن في مقالة حديثة بعنوان «الرومانسية والاتجاه المضاد للوعي الذاتي» (١٩٦٢) أطلق التعميمات بشأن العناصر المشتركة بين الرومانسية الإنكليزية والرومانسية الألمانية . فالعلاج الرومانسي الصرف للمأزق الإنساني هو محاولة «استخراج الدواء الشافي للوعي الذاتي من الوعي نفسه» . وفكرة العودة إلى الطبيعة ، أو إلى السذاجة عبر المعرفة مشتركة في رومانسية كل من إنكلترا وألمانيا . وينتهي هارتمن إلى القول إن «استكشاف مرحلة العبور من الوعي الذاتي إلى الخيال وتحقيق ذلك العبور أثناء الاستكشاف هو أهم ما يشغل الرومانسيين» . أما الكاتب الحديث فقد فقد الإيمان بدور الطبيعة مع أنه يسعى نحو الهدف ذاته (٢٥) .

توصلت هذه الدراسات كلها رغم اختلاف مناهجها والنواحي التي تؤكد

عليها إلى اتفاق مقنع. فهي جميعاً ترى دور الخيال والرمز والأسطورة والطبيعة العضوية، وترى ذلك الدور كجزء من المحاولة الكبرى لرأب الصدع بين الذات والموضوع، بين الذات والعالم، بين الوعي واللاوعي. وهذا هو المعتقد الأساسي عند كبار الشعراء الرومانسيين الإنكليز والألمان والفرنسيين. ويتشكل هذا المعتقد من مجموعة متناسقة من الفكر والمشاعر. يمكننا بطبيعة الحال أن نصر على أن هناك وحدة رومانسية على أدنى المستويات الأدبية: في انبعاث عنصر الدهشة، في رواية الرومانس القوطية، في الاهتمام بالفولكلور والعصور الوسطى. وقد وضع هـ. ريماك مؤخراً في مقالة عنوانها «رومانسية غرب أوروبا: حدودها ومداها» (١٩٦١) جدولا مختصراً ذكر فيه كثيراً من المعايير يجاب عليها بنعم أو لا، من حيث انطباقها على ألمانيا وفرنسا وإنكلترا وإيطاليا وإسبانيا. فنوصل إلى النتيجة التي نرحب بها والتي تقول «إن الأدلة التي تشير إلى وجود نمط من التفكير والاتجاهات والمعتقدات المرتبطة بالرومانسية، نمط متميز متزامن إلى حد ما، منتشر في جميع أنحاء أوروبا الغربية، أدلة لا تقبل الشك» (٦٦) رغم أن إيطاليا وإسبانيا كانتا أقل الاقطار تأثراً بالرومانسية. لكن نقيصة جدولي هي أنها تجزئية لا يظهر فيها تناسق مفاهيم الطبيعة والخيال والأسطورة وتكاملها، ولذا أعطيت أفكاراً كالبلاغة والتأكيد الإيجابي الكبير على الدين أهمية لا تستحقها.

أنا أفضل ألا أَدعى «المنافع» عن مفهوم الرومانسية الأوروبية الشاملة» (٦٧). ولا أريد أن يفهم مني أنني أقلل من أهمية الاختلافات الوطنية أو اتجاهاتها، أو أنسى أن كبار الفنانين قد خلقوا شيئاً فريداً لا يتكرر. غير أنني أرجو أن أكون قد أثبت أن العقود القليلة الماضية قد شهدت استقراراً في الرأي حول هذا الموضوع. بل قد يمكننا القول (لو أننا لم نتعود على الشك في الكلمة) إنه قد حصل «تقدم» لا في مجال تحديد الملامح العامة للرومانسية فحسب، بل في تبيان مزيتها الخاصة أو حتى طبيعتها وجوهرها: وهي محاولة التوفيق بين الذات والموضوع، والإنسان والطبيعة، والوعي واللاوعي بواسطة شعر هو «أول المعرفة وآخرها» (٦٨) - وهي المحاولة التي كتب لها الفشل وتحلّى عصرنا عنها.

الرومانسية ثمانية

- (١) بولتمور، ١٩٦١، *The Reason, the Understanding and Time* .
- (٢) اقتبست هذا الكلام من الأصل الإنكليزي عن الفصلية
الفلولوجية ٢٢ (١٩٤٣)، ص ١٤٣، *Philological Quarterly* .
- (٣) الفصلية الفلولوجية، ٢٩ (١٩٥٠)، ٢٥٧ - ٢٥٩، *Philological Quarterly* .
- (٤) منشورات الرابطة اللغوية الحديثة، ٦١ (١٩٥١)، ص ٢٣ - ٥، *PMLA* (Publications of the Modern Language Association) .
- (٥) في دراسات في الرومانسية، ١ (١٩٦١)، ص ١ - ٨، *Studies in Romanticism* .
- (٦) نيويورك، ١٩٦٢، *Morse Peckham, Beyond the Tragic Vision* .
- (٧) بيركلي، ١٩٦٠، *Ernest Tuveson, The Imagination as a Means of* .
- Grace : Locke and the Aesthetics of Romanticism* .
- (٨) جمعت آراء كولرج حول لوك من قبل روبرتا ف. بونكلي في كتاب كولرج
حول القرن السابع عشر (درم، نورث كارولينا، ١٩٥٥)، ص ٦٧ -
١٠٩، *Roberta F. Brinkley, ed., Coleridge on the Seven-*
teenth Century أما بالنسبة لآراء شلنغ حول لوك فانظر كتاب هنري
كراي روبنسون في ألمانيا، *H. C. Robinson in Germany*, ed. E. Morley
مورلي (أكسفورد، ١٩٢٩)، ص ١١٨، الرسالة
المؤرخة في ١٤ تشرين الثاني ١٩٨٢ .
- (٩) أفكار شريعة (باريس، ١٩٤٢)، ص ٣٥، *Mauvaises Pensees* .
- (١٠) العالم المفهوم *Wilbur Urban, The Intelligible World* (نيويورك،
١٩٢٩)، ص ١٢٤ .

(١١) كوثن [يهولندية]، ١٩٢١ **Max Deutschbein, Das Wesen des**

Romantischen

(١٢) ميونخ، ١٩٢٢ .

(١٣) يدوان شترخ قد توسع في نقطة استقفاها من كتاب المدرسة الرومانسية

Romantische Schule (١٨٣٣) لهايته . انظر الأعمال الكاملة ، تحقيق

أُسْكُرْ فالتيل **Samtliche Werke**, ed. O. Walzel (لايبسغ ١٩١٠) ،

١٤/٧ : «كان على الفن الكلاسيكي أن يكتفي بوصف المحدود، وكان

يمكن لأشكاله أن تتطابق مع فكرة الفنان، أما الفن الرومانسي فكان عليه

أن يصف اللامحدود وكل أنواع العلاقات الروحية، أو بالأحرى أن يوحي

بها، ولذا لجأ هذا الفن إلى شبكة من الرموز التقليدية أو القصص الرمزية» .

(١٤) شترخ، ص ٧-٨ . **Fritz Strich, Deutsche Klassik und Roman-**

tik : oder Vollendung und Unendlichkeit

(١٥) لاهي ، ١٩٦١ . **W. T. Jones, The Romantic Syndrome**

(١٦) ن . م . ، ١١٨ .

(١٧) انظر فلهم دلتاي : أنماط فلسفة الحياة (١٩١١) ، **Wilhelm Dilthey,**

” **Die Typen der Weltanschauung** “ في الكتابات المجموعة

Gesammelte Schriften (لايبسغ، ١٩٣١) ، ٧٥/٨ - ١١٨ ، إدوارد

شبرانغر : أشكال الحياة **Eduard Spranger, Lebensformen** (هالة ،

١٩١٤) ، كارل ياسبرز : سيكولوجية فلسفة الحياة (برلين ، ١٩١٩) ،

Karl Jaspers, Psychologie der Weltanschauungen كارل غستاف

ينغ : الأنماط السيكولوجية (زيورخ ، ١٩٢١) ، **C. C. Jung, Psycho-**

logische Typen هرمان نول : الأسلوب وفلسفة الحياة (ينا ، ١٩٢٣) .

Herman Nohi, Stil und Weltanschauung

(١٨) جونز، ص ٤٨ .

(١٩) مثلا، كلام فاوست الذي يجيب به على سؤال مارغريت حول عقيدته :

- «من يجرؤ على قول ذلك؟» يجب ألا يفسر على أنه تعبير عن عقيدة غوته كما يظن جونز (ص ١٣١). ففاوست يتفادى إعطاء جواب واضح.
- (٢٠) ص ٢٢٧ وما بعدها.
- (٢١) لايبنتز ، ١٩٢٦. Julius Petersen, *Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik*.
- (٢٢) شيكاغو، ١٩٣٣، والطبعة الجديدة: هامدن بولاية كونيكت، ١٩٦٢، مع مقدمة لرينيه ويليك. Martin Schutze, *Academic Illusions*.
- (٢٣) زيورخ، ١٩٣٩ : «مقدمة : حول أهداف علم الأدب ومواضيعه».
- Emil Staiger, *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*
- (٢٤) التاريخ الأدبي الألماني بوصفه تاريخاً للأفكار، Karl Vietor, "Deutsche Literaturgeschichte als Geistesgeschichte" في منشورات الرابطة اللغوية الحديثة، ٦٠ (١٩٤٥)، ص ٨٩٩-٩١٦، ٩١٤.
- PMLA
- (٢٥) براونشفيغ، ١٩٤٧. Adolf Grimme, *Vom Wesen der Romantik*.
- (٢٦) «المظهر والجوهر في الرومانسية» "Erscheinung und Wesen der Romantik في الرومانسية : سلسلة من محاضرات جامعة توبنغن، Romantik. Ein Zyklus Tübinger Vorlesungen, ed. Theodor Steinbuchel. تحرير تيودور شتاينبوخل (توبنغن، ١٩٤٨)، ص ٢٣٧-٢٤٩.
- (٢٧) اللغات الحديثة Die Neueren Sprachen ١٠ (١٩٥٦)، ٤٥٧-٤٧٥. أعيدت طباعتها في كتاب النهر المقدس: دراسات في شعر الفترة الرومانسية الإنكليزية-The Sacred River: Studien und Interpretationen zur Dichtung der englischen Romantik (فرانكفورت، ١٩٥٩)، ص ٢٤-٥٠.

(٢٨) غوتنغن (١٩٥٩) . Eudo C. Mason, *Deutsche und englische Romantik*

(٢٩) المجلد ٧٦ من *تطور الإنسانية*، تحرير هنري بير (باريس، ١٩٤٨) .
L'Evolution de Lzhumanite, ed. Henri Beer

(٣٠) ن. م. ، ص ١٤ .

(٣١) هناك كتاب مائل لجيوفاني لايني هو *الرومانسية الأوروبية* (جزءان، فلورنسة، ١٩٥٩) ، Giovanni Laini , *Il Romanticismo europeo* ، وهو كتاب واسع الأفق، ولكنه يتناول الأمور الخارجية. وهو يبدأ بآراء مناهضة للكلاسيكية تعود للقرن الخامس عشر وينتهي برومانسية هذه الأيام.

(٣٢) «حول بعض تعريفات الرومانسية» " Sur quelques Definitions du romantisme " مجلة العلوم الإنسانية، الكرّاستان رقم ٦٢ - ٦٣ (١٩٥١)، ص ٩٣ - ١١٠ .
Revue des sciences humaines

(٣٣) جزءان، مرسيليا ، ١٩٣٧ . لكنني أقتبس من الطبعة الجديدة (باريس، ١٩٤٦) في مجلد واحد، وهي الطبعة التي تسقط، لسوء الحظ، الجهاز النقدي [أي ما يضاف إلى النص من شروح وتعليقات وفهارس] والبيبلوغرافيا.

(٣٤) ن. م. ، ص ٤٠١ .

(٣٥) ن. م. ، ص ٣٩٥ - ٣٩٦ ، ٤٠٠ - ٤٠١ .

(٣٦) باريس، ١٩٥٠ ، الترجمة الإنكليزية قام بها إليوت كولن (بولنمور، ١٩٥٦) .
Georges poulet, *Studies in Human Rime*

(٣٧) في مجلة تاريخ الأفكار، ١٥ (١٩٥٤) ، ص ٣ - ٢٢ .
" Timelessness and Romanticism, " *Journal of the History of Ideas*

(٣٨) باريس ، ١٩٦١ .
Les Metamorphoses du cercle

(٣٩) مجلة تاريخ الأفكار، ١٥ (١٩٥٤) ، ص ٧ .

(٤٠) اقتبسه في تحولات الدائرة ص ١٤٨، عن دفاع عن الشعر The Defense of Poetry
لفنسه لشلي، أما قول كولرج الذي يرد في ص ١٥٥ فهو مقتبس
عن كتاب كولرج كتابات متنوعة حول الإستطيقا والأدب (لندن، ١٩١١)
Miscellanies Aesthetic and Literary . ص ٢٠ .

(٤١) هناك نقد لاذع لطريقة بوليه كتيبه ليو شبتزر بعنوان «حول حياة ماريان»
" A propos de la Vie de Marianne " في دراسات أدبية رومانية
[لاتينية حديثة] Romanische Literaturstudien (توبنغن، ١٩٥٩)،
٢٤٨ - ٢٧٦ . وانظر مراجعتي في مجلة ييل، ٤٦ (١٩٥٦)، ص ١١٤ -
١١٩ . Yale Review .

(٤٢) باريس، ١٠٥٥ . Alabert Gerard, L'Idee romantique de la
poesie en Angleterre .

(٤٣) في مقالات في النقد Essays in Criticism ٧ (١٩٥٧)، ص ٢٦٢ -
٧٢٧٣

(٤٤) نيويورك، ١٩٥٣، وانظر مراجعتي في الأدب المقارن، ٦ (١٩٥٤)، ص
M. H. Abrams, The Mirror and the Lamp, re- ١٨١ - ١٨٧
view in Comparative Literature .

(٤٥) الجزء الثاني، العصر الرومانسي، (نيوهيفن، ١٩٥٥) . The Roman-
tic Age .

(٤٦) في الإيقونة اللغوية: دراسات في معنى الشعر (لكنيستغتن، كيتكي،
١٩٥٤)، W. K. Wimsatt, The Verbal Icon : Studies in the
Meaning of Poetry ص ١٠٣ - ١١٦، وخاصة ص ١٠٩ .

(٤٧) في مجلة كنيون Kenyon Review ١٩ (١٩٥٧)، ص ١١٣ - ١٣٠ .
الاقْتباس مأخوذ عن المقالة كما أعيد طبعها في كتاب: الشعراء الرومانسيون
الإنكليز : مقالات حديثة في النقد English Romantic Poets: Mod-
ern Essays in Criticism, ed. M. H. Abrams تحرير ماير هـ. ليبرمز

- (نيويورك، ١٩٦٠)، ص ٣٧ - ٥٤، وخاصة ص ٣٩.
- (٤٨) في الفلولوجيا الحديثة *Midern Philology* ٥٩ (١٩٦٢)، ص ٢١٤ - ٢٢٤، وخاصة ص ٢٢٤.
- (٤٩) في كتاب دفاعاً عن القراءة، تحرير مرون أ. براور ورجرد بواريه *In De- fwnse of Reading*, ed. Reuben Brower and R. Poirier - ٢٢٢ - ٣٧، وخاصة ص ٢٨.
- (٥٠) مدلتاون، كيتيكت، ١٩٥٩، ص ١٦، ٣٧. David Ferry, *The Limits of Mortality : An Essay on Wordsworth's Major*
- (٥١) بولتمور، ١٩٥٣ و ١٩٥٩، انظر اللغة الأخرى، ص ١٨٦. Earl Was- serman, *The Finer Tone* (1953) *The Subtler Language* (1959).
- (٥٢) أكسفورد، ١٩٤١، طبعة جديدة، لندن، ١٩٥٩. G. Wilson Knight, *The Starlit Dome*
- (٥٣) ن. م. ، ص ١٢ من المقدمة التي كتبها و. ف. جاكسن نايت.
- (٥٤) ن. م. ، ص ٨٢.
- (٥٥) نيويورك، ١٩٥٠، ص ١٥٠. W. H. Auden, *The Enchafed Flood: The Romantic Iconography of the Sea*
- (٥٦) تحرير و. هـ. أودن ونورمن هومز بيرسن (نيويورك، ١٩٥٠)، ص ١٥ - ١٦ من المقدمة. W. H. Auden and N. H. Pearson, *Poets of the English Language*
- (٥٧) الشعر الإنكليزي: مقدمة نقدية (لندن، ١٩٥٠)، ص ١٢٦. F. W. Bateson, *English Poetry : A Critical Introduction*
- (٥٨) لندن، ١٩٥٨، ص ٥٠، ١٨٢. R. A. Foakes, *The Romantic Assertion*
- (٥٩) لندن، ١٩٥٧، ص ٥، ١٦٦. Frank Kermode, *The Romantic*

Image

- (٦٠) نيوهيفن، ١٩٥٩. **Harold Bloom, Shelley's Mythmaking**
- (٦١) غاردن ستي، نيويورك، ١٩٦١، ص ٣١. **Harold Bloom, The Visionary Company**
- (٦٢) انظر المراجعة التي كتبها بول دي مان في مجلة ماساشوستس، ٣ (١٩٦٢)، ص ٦١٨ - ٦٢٣. **The Massachusetts Review**
- (٦٣) نيوهيفن، ١٩٦٠. **E. D. Hirsch, Wordsworth and Schelling**
- (٦٤) المجلة الدولية للفلسفة، ١٤ (١٩٦٠)، ص ٦٨ - ٨٤، وخاصة ص ٧٤ - ٧٥. **Paul de Man, " Structure intentionnelle de l'Image romantique, " Revue internationale de philosophie**
- (٦٥) المجلة الثوية 'Anti-Romanticism and '، Geoffrey Hartman، " **The Centennial Review** self - Consciousness"، (١٩٦٢)، ص ٥٥٣ - ٥٦٥.
- (٦٦) في الأدب المقارن: المنهج والمنظور، تحرير نيوتن ب شتالكنخت وهورست فرنترس. **Comparative Literature: Method and Perspective, ed. Newton P. Stallknecht and Horst Frenz** (كارزبنديل إلينوي، ١٩٦١)، ص ٢٢٣ - ٢٥٩.
- (٦٧) ن. م. ، ص ٢٢٧.
- (٦٨) مقدمة الطبعة الثانية لقصائد البلاد الغنائية (١٨٠٠)، **Lyrical Ballads** في الأعمال الشعرية، تحقيق إرنست دي سلينكورت، (أكسفورد، ١٩٤٤)، ٣٩٦/٢. **Poetical Works, ed. E. de Selincourt**



الفصل السادس

مفهوم الواقعية في البحوث الأدبية*

عاد البحث في مفهوم الواقعية هذه الأيام إلى أهميته بعد ما يزيد على مئة سنة من بدئه في فرنسا. وصارت الواقعية، أو قل الواقعية الاشتراكية في الاتحاد السوفيتي وجميع الأقطار التابعة له، وحتى في الصين كما يخيل إلي، هي المذهب الأدبي الوحيد المسموح به. لا يزال معناها الدقيق وتاريخها موضع نقاش لا نهاية له في طوفان من الكتابات التي يصعب علينا تصور مداها هنا في الغرب، حيث لا حاجة بنا إلى تتبع كل التواء في خط الحزب، ولسنا مضطرين لحسن الحظ للكتابة والنقد متحسين باستمرار لرأي السلطات والرقباء والقرارات والأوامر والتوصيات.

ولكن لو كان النقاش حول الواقعية مسألة تخص النقاد والكتاب السوفيت لتجاهلناها واستهجنّاها كمظهر غريب من مظاهر الحياة الثقافية في المعسكر السوفيتي، ولفسّرنا فنّ الرّسم الروسي المعاصر باعتباره تخلفاً ثقافياً، أو استبقاء قسرياً لحبّ الناس في القرن التاسع عشر لذلك النوع من الرسوم التي تصور المواضيع الشعبية، وبيّناً حقيقة الأمر حول الروايات المتعلقة بصناعة الإسمنت وبناء السدود، والقتال من أجل الحزب، والاجتماعات الحزبية باعتبارها محاولة لإنتاج فنّ دعائيّ تفهمه الجماهير الواسعة التي لم تتعلم القراءة إلا حديثاً.

لكن ذلك في رأيي خطأ جسيم. فالخيال الدائر في روسيا حول هذا الموضوع يثير قضايا إستراتيجية أساسية، ويتشكك بالفرضيات الأساسية التي يقوم عليها الفنّ والإستطيقا الحديثان، خاصة في صيغته التي أعطاه إياها الماركسيّ الهنغارى

* العنوان الرئيس لهذا الجزء : P. P. The Concept of Realism in Literary Scholarship (222 - 255 من كتاب Concepts of Criticism للمؤلف .

غيورخ لوكش . فلوكش ينفرد من بين الماركسيين بمعرفته بالتراث الألماني، وهو مدين في بعض نجاحه إلى مهارته في الجمع بين الواقعية والكلاسيكية . ومع ذلك فلا بد لنا من أن ندرك أن عودة ظهور الواقعية وإعادة صياغتها مردهما تراث قوي في التاريخ، لا في روسيا وحدها حيث استبق من يسمون بالنقاد الثوريين الذين ظهروا في الستينات موقفها، ولا في فرنسا حيث وجدت الحركة الواقعية في القرن التاسع عشر موطنها الأكبر، بل في كل تاريخ الأدب والفن . فالواقعية بمعناها الواسع وهو الأمانة في تصوير الطبيعة هي من دون شك تيار رئيس من تيارات التراثين النقدي والفني في كل من الفنون التشكيلية والأدب . ولا أراني بحاجة إلى أن أشير إلى أكثر مما يبدو أنه واقعية أمينة، تكاد تكون حرفية في الكثير من النحت الهليني، أو الروماني المتأخر، أو الرسم الهولندي، أو - في مجال الأدب - في مشاهد من المساتركون لبتونسوس ولوحات القرون الوسطى Fabliank، أو الكلمة الهائلة من روايات التشردين، أو الأوصاف الدقيقة التي نجدها عند دانييل ديفو، أو الدراما البورجوازية في القرن التاسع عشر - إن شئنا حصر الأمثلة بكتابات سبقت القرن التاسع عشر . لكن سيطرة مفهوم المحاكاة نفسه في كل ما كتب من نظريات نقدية منذ أرسطو (وهي الأقرب إلى موضوعنا) تثبت اهتمام الناقد الدائم بمشكلة الواقع، ففي الرسم كانت النظرية القديمة مشغولة بتحقيق الطبيعية الحرفية، وحتى الخداع والإيهام . وقد سمعنا جميعاً بقصة الطيور التي أخذت تنقر حبات الكرز المرسومة، أو بقصة الرسام باراسيوس الذي جعل من منافسه زيوكسس يحاول فتح ستارة مرسومة في إحدى لوحاته .

وغالباً ما فُتِّرَ مفهوم المحاكاة في تاريخ النقد الأدبي على أنه مرادف للنقل الحرفي أو للطبيعية، مهما كان معناه الدقيق عند أرسطو . وكانت الأفكار الطبيعية في نظرية الكلاسيكية المحدثه هي أهم الأسس التي استندت عليها فكرة الوحدات الثلاث . وقد قال دوينيك في التجربة المسرحية (١٦٥٧) باستمرار إن زمن الفعل المسرحي يجب ألا يزيد عن ثلاث ساعات وهو الزمن الذي يستغرقه تمثيله . أما وحدة المكان فقد دافع عنها من وجهة النظر الطبيعية، وهي أن الصورة

نفسها (المسرح) لا يمكن أن تمثل شيئين مختلفين. وتطرق ديدرو في مفهومه للطبيعية كخداع حرفي إلى حد مدهش. وعبر عن سروره البالغ حين كتب عن إحدى الحفلات التي مثلت بها مسرحيته أب العائلة أنه «ما إن انتهى عرض المشهد الأول حتى أعتقد المشاهد أنه في وسط حلقة العائلة ونسي أنه في مسرح». والمعايير الطبيعية المشابهة شائعة عند نقاد يُحسبون على الكلاسيكية المحدثّة كالـدكتور جونسون، وحتى لسنغ^(١).

يجب ألا نقُلّ من قوة هذا التراث لأنه تراث تدعمه حقائق بسيطة جداً. فالفن لا يمكنه إلا أن يتعامل مع الواقع مهما ضيقنا معناه، ومهما أكدنا على قدرة الفنان الخلقة المُشكّلة. فالواقع، كالحقيقة أو الطبيعة أو الحياة، هو في الفن كما في الفلسفة والاستعمال اليومي، كلمة مشحونة بالقيمة. وقد هدفنا كل فنون الماضي إلى تصور الواقع حتى ولو تكلمت عن واقع أعلى: واقع من الماهيات، أو واقع من الأحلام والرموز.

لكنني لا أقصد في هذه المقالة أن أناقش هذه الواقعية الأبدية، أو مشكلة العلاقة بين الفن والواقع، وهي المشكلة المعرفية الجوهرية برمتها. بل سأكتفي بإثارة مسألة الواقعية في القرن التاسع عشر، أي بالمسألة وقد ارتبطت بلحظة معينة من لحظات التاريخ، وكما تبدو في مجموعة معروفة من النصوص. وقد كنت دافعت في سياق آخر عن استعمال مصطلحات ترتبط بفترات معينة من التاريخ الأدبي، وهي مصطلحات يجب أن نحملها من خطرين: أولهما هو الإسمانية المتطرفة التي تعتبرها مجرد تسميات لغوية اعتباطية، وهذا اتجاه ساد في البحوث الإنكليزية والأمريكية، وثانيهما شائع في ألمانيا، وهو اعتبار هذه المصطلحات كما لو كانت كيانات ميتافيزيقية تقريباً، لا تُعرّف ماهياتها إلا بالحدس. سوف أبدأ ببيان بعض التمييزات الواضحة، ثم أنتقل ببطء إلى وصف مفهوم الواقعية كما يرتبط بالفترة التاريخية، وهو مفهوم اعتبره مفهوماً منظّماً، أو شبكة من المعايير تسود في فترة معينة ويمكن تتبع نشأتها واضمحلالها، ويمكن عزلها بوضوح عن معايير الفترة السابقة ومعايير الفترة اللاحقة لها^(٢).

علينا أولاً أن نفرق بين شبكة المعايير هذه وبين تاريخ اصطلاح الواقعية. فهذا التاريخ، مثله مثل تاريخ النقد الأدبي بشكل عام، يساعدنا في فهم الأهداف التي عملت من أجلها فترة من الفترات، والوعي الذاتي لدى كتابها، ولكنه لا يلزمنا بالضرورة، ذلك أن النظرية والتطبيق كثيراً ما يفترقان في التاريخ الأدبي، ولذلك قد تمضي النظرية دون اسم خاص بها. ومع ذلك فهناك بعض الفائدة في معرفة تاريخ اصطلاح ما حتى ولو انحصرت هذه الفائدة في تفادينا لمعاني تناقض التاريخ. لا شك في أننا نستطيع استعمال مصطلح بمعنى يخالف معناه الأصلي، ولكن ذلك يشبه في مجافاته للحكمة إصرارنا على تسمية الكلب قطة.

كان اصطلاح الواقعية موجوداً في الفلسفة منذ وقت طويل وبمعنى مختلف تمام الاختلاف عن معناه عندنا. فقد كان معناه الإيمان بواقعية الأفكار، وكان نقيض السيميائية التي اعتبرت الأفكار مجرد أسماء أو تجريدات. ولست أعرف عن أي دراسة للتغيرات السيميائية التي لا بد من أنها حدثت في القرن الثامن عشر. فواقعية توماس ريد مثال على انعكاس المعنى في الفلسفة. ويتكلم كانت في نقد الحكم (١٧٩٠) عن مثالية الأهداف الطبيعية وواقعيتها، ويعرف شلنغ في بحثه المبكر حول الأناني الفلسفة (١٧٩٥) الواقعية المجردة بأنها «تفترض وجود اللا أنا» (٣). ولكن يبدو أن شلر وفريدريخ شليغل كانا أول من طبق الاصطلاح على الأدب. ففي عام ١٧٩٨ أشار شلر إلى الفرنسيين باعتبارهم أفضل واقعيين منهم مثاليين. واستنتج من ذلك استنتاجاً انتصر له وهو أن الواقعية لا تصنع شاعراً، بينما أكد فريدريخ شليغل في نفس الوقت تقريباً بشكل تملؤه المفارقة على أن «الفلسفة كلها مثالية، ولا واقعية حقيقية إلا واقعية الشعر». ويتلقى أحد المتحدثين في مقالة شليغل حديث حول الشعر (١٨٠٠) المديح لأنه اختار سبينوزا من أجل «أن يبين أن المصدر الأول للشعر هو أسرار الواقعية» (٤). بل إن شلنغ يذكر مرة في محاضرات حول منهج الدراسة الأكاديمية (١٨٠٣) «الواقعية الشعرية»، ولكنه يشير هناك إلى جدل أفلاطوني ضد الواقعية الشعرية، ولا شك في أن هذا لا يعني أكثر من الواقعية في الشعر، وليس أي نوع معين من أنواع

الواقعية(٥). والكلمة شائعة إلى حد ما بين الرومانسيين الألمان، ولكنها لم تتبلور لتعني كتاباً معينين أو فترة أو مدرسة محددة.

أما في فرنسا فقد أطلقت الكلمة على الأدب منذ ١٨٢٦. فقد أكد كاتب في الميركور فرانسيز أن «هذا المذهب الأدبي الذي يزداد انتشاره كل يوم ويؤدي إلى المحاكاة الأمانة لا لروائع الأعمال الفنية بل للأصول التي تقدمها الطبيعة يمكن أن نسميه بالواقعية. وتشير بعض الدلائل إلى أن الواقعية ستكون أدب القرن التاسع عشر، أي ستكون أدب الحقيقة(٦). وقد استعمل غوستاف بلانش، الذي كان في أيامه خصماً بعيد الأثر من خصوم الرومانسية، اصطلاح الواقعية منذ عام ١٨٣٣ فصاعداً كما لو أنه رديف للمادية، خاصة فيما يتعلق بوصف الأزياء والعادات في الروايات التاريخية. إذ تهتم الواقعية فيما يقول، «بشكل الدرع الموضوع على باب قلعة من القلاع وبالرمز المرسوم على علم من الأعلام، وبالألوان التي حملها فارس يعاني من لواعج الغرام(٧). وهذا يبين أن الواقعية عند بلانش تعني ما نقصده نحن بتعبير اللون المحلي [أي التفاصيل المستمدة من البيئة المحلية لتعطي الانطباع بالواقعية أو صدق التصوير]. وقد شكك إيبولت فورتول عام ١٨٣٤ مثلاً من رواية كتبها أ. توريه لأنها كتبت «بواقعية مبالغ فيها استعارها من أسلوب المسيو هوغو(٨). إذن فالواقعية في ذلك الوقت كانت مظهراً لوحظ في طريقة كتاب ندعوهم رومانسيين هذه الأيام، كتاب مثل سكوت، وهوغو، ومريميه. لكن الكلمة سرعان ما أصبحت تعني الوصف المفصل لأنماط الحياة المعاصرة عند كل من بلزاك ومورجيه، ولكن معناها لم يتبلور إلا في المناقشات التي احتدمت في الخمسينات حول رسوم كوربيه، ومن خلال النشاط الذي لا يكل والذي قام به الروائي غير المبرز شامفليري الذي نشر عام ١٨٥٧ مجلداً مكوناً من مقالات تحت عنوان الواقعية، بينما حرر صديق له اسمه دوراني مجلة قصيرة العمر اسمها الواقعية، ظهرت ما بين تموز ١٨٥٦ وأيار ١٨٥٧(٩). لقد صاغت هذه الكتابات مذهباً أدبياً محدداً يركز على أفكار بسيطة تقول: إن على الفن أن يصور العالم الحقيقي تصويراً أميناً، لذلك فإنه يجب أن يدرس الحياة

المعاصرة عن طريق الملاحظة الدقيقة والتحليل المتأن. وعلى الفنان أن يفعل ذلك بدون انفعال، أي بدون حشر الذات، أي بموضوعية. وهكذا صار الاصطلاح الذي كان شائع الاستعمال لأي تصور أمين للطبيعة مرتبطاً بكتابات معينين وصار شعاراً لجماعة أو لحركة. وكان هناك اتفاق واسع النطاق على أن مريميه وستندال وبلزاك ومونيه وشارل دي برنار هم المبشرون، بينما كان شامفليري ومن بعده فلوير وفيدو والأخوان غونكور وديما الأصغر هم ممثلي المدرسة، رغم أن فلوير على سبيل المثال أغضبه التسمية ولم يعترف بها كتسمية صحيحة لأدبه (١٠). لقد كان هناك اتفاق بين هؤلاء في الكتابات المعاصرة حول ملامح الواقعية الرئيسة. أما أعداؤها الكثيرون فقد نظروا إلى تلك الملامح نظرة سلبية، فشكوا مثلاً من الإفراط في استخدام التفاصيل الخارجية الدقيقة، ومن إهمال المثاليات، ورأوا في الموضوعية وغياب شخصية الكاتب ستاراً للأخلاقية والكُلِّيَّة (Cynicism) •. وما أن جاءت محاكمة فلوير عام ١٨٥٧ بسبب مدام بوفاري حتى غدا حجم النقاش من الضخامة ومن كثرة التكرار حدّاً لم يعد من الضروري معه أن نتبع تاريخ الكلمة في فرنسا أكثر من ذلك.

لكن الجدول الفرنسي سرعان ما وجد أصداء له في أقطار أخرى بطبيعة الحال. غير أن علينا أن نميز بوضوح بين استخدام كلمة «الواقعية» لوصف ما كان يجري في فرنسا، وبين تبني الكلمة كشعار لمدرسة تمارس الكتابة الواقعية. ويختلف الوضع في البلاد الرئيسة اختلافاً كبيراً في هذا المجال. ففي إنكلترة مثلاً لم تظهر حركة واقعية تحمل ذلك الاسم قبل جورج مور وجورج غسغن في أواخر الثمانينات.

• الكُلِّيَّة:

هي فلسفة مجموعة من الفلاسفة اليونانيين الذين دعوا إلى الزهد والحياة الواعية المستقيمة التي لا تعتمد على العوامل الخارجية من حياة الإنسان، بل على السيطرة على الرغبات والحاجات. ولكن المذهب اتخذ أحياناً أشكالاً متطرفة مثلها ديوجينيس الذي يروي أنه أخذ يبحث عن الإنسان المستقيم في وضع النهار حاملاً بيده مصباحاً. وهذا الشك في وجود الخير في الإنسان هو المعنى السائد في الإنكليزية الدارجة. [المترجم].

لكن اصطلاح الواقعية يرد في مقالة عن بلزاك كتبت عام ١٨٥٣، وأطلق على ناكري - بشكل عابر نوعاً ما- لقب «زعيم المدرسة الواقعية» عام ١٨٥٦. ويبدو أن جورج هنري لويس كان أول ناقد إنكليزي يطبق معايير الواقعية بانتظام وذلك في مراجعة قاسية - على سبيل المثال عنوانها «الواقعية في الفن: روايات ألمانية حديثة» (١٨٥٨)، أطلق فيها سياط قلمه على فريتاغ ولدفع لأنها غير واقعيين يتصفان بالميوعة، ومدح بول هاييز Heyse وغوتفريد كِلَر، مُعلناً بجرأة أن «الواقعية هي أساس كل الفنون». أما ديفيد ميسن فقد قارن في كتابه الروائيون البريطانيون وأسابيلهم (١٨٥٩) ناكري باعتباره «روائيا من أتباع ما يدعى بالمدرسة الواقعية» مع ديكنز، وهو «روائي من المدرسة المثالية أو الرومانسية». ورحب «بتنامي روح الواقعية الصحية، بين كتاب الرواية» وغدت المعايير الواقعية، كصدق الملاحظة، ووصف الأحداث والشخصيات والخلفيات العادية، تجري على كل لسان في نقد الرواية الفكتورية (١١).

كان الوضع في الولايات المتحدة كمثله في إنكلترا. فقد أوصى هنري جيمس عام ١٨٦٢ صديقه الروائية الأنسة هاريت برسكت بتبني «الطريقة الواقعية المشهورة»، لأنها في رأيه لم «تَنَمَّ الإحساس الرهيف بما هو حقيقي بالقدر الكافي» (١٢)، وكان من الواضح أنه يقصد الفرنسيين بالطريقة الواقعية. ولكن وليئم دين هاويز كان الوحيد الذي تحدّث فيها كتبه عام ١٨٨٢ عن هنري جيمس باعتباره «الممثل الأكبر» للمدرسة الواقعية الأمريكية، وأخذ منذ سنة ١٨٨٦ فصاعداً يدعو للواقعية كحركة عدّ نفسه هو وجيمس أكبر دعاة (١٣).

لم تشهد ألمانيا فيما اعتقد أي حركة واقعية واعية لهذه الناحية فيها، رغم أن الكلمة استعملت أحيانا. ففي عام ١٨٥٠ تحدث هرمان هتتز عن واقعية غوته. وكان شكسبير بالنسبة لـ ف. ت. فشر سيد الواقعيين بلا منازع (١٤). ووضع أوتو لدفع تعبير «الواقعية الشعرية» من أجل المقارنة بين شكسبير وبين الحركة الفرنسية المعاصرة (١٥). واستخدم يوليان شميت الكلمة في مقالات نشرها في رسل الحدود Die Grenzböten ابتداء من عام ١٨٥٦ وفي تاريخه للأدب الألماني

(١٨٦٧) لما يدعى عادة Das Jungr Deutschland (ألمانيا الفتاة) (١٦). ولكن الكلمة لم تصل حتى إلى النظرية الماركسية إلا في وقت متأخر جداً. فلست أجد لها في كتابات أي من ماركس وإنجلز المبكرة. لكن إنجلز كتب في عام ١٨٨٨ رسالة بالإنكليزية للنسة هاركنس علّق فيها على روايتها فتاة المدينة، وشكا من أنها «ليست واقعية إلى الحد المطلوب». فالواقع يفترض فيها أرى تصويراً آمناً للظروف النمطية المتكررة إلى جانب الدقّة في التفاصيل» (١٧). وتستعمل رسالة كتبها فيها بعد اصطلاح «البيئة». يتضح منها أثر تين، وهو أثر يبدو أيضاً من تأكيده على النمط وعلى بلزالك (١٨).

وفي إيطاليا دافع دي سانكتس عن زولا عام ١٨٧٨، ورأى في الواقعية «علاجاً ممتازاً لشعب غريب الأطوار تعجبه الكلمات الرنانة وعرض القدرات». لكنه تراجع عن هذا الموقف فيما بعد أمام انتشار الطبيعية والعلوم الوضعية، وحاضر عن الحاجة إلى «المثال» وعبر عن أسفه «للحيوانية» الجديدة (١٩). أما الروائيون الإيطاليون الواقعيون فقد ابتكروا اصطلاحاً جديداً هو Verismo (الصدق) ورفض أبرز منظريهم، وهو لويجي كايرونا، كل المذاهب الأدبية بغضب، بقدر ما يتعلق الأمر به هو وبصديقه الحميم جيوفاني فيرغا (٢٠).

أما في روسيا فكان الوضع مختلفاً أيضاً. فقد كان يساريون بلنسكي قد تبوّأ اصطلاح فريدريخ شليغل «الشعر الحقيقي»، منذ عام ١٨٣٦، وأطلقه على شكسبير الذي وفق ما بين الشعر والحياة الواقعية، وعلى سكوت، «شكسبير الثاني» الذي حقّق وحدة الشعر والحياة» (٢١). وتحدّث بلنسكي بعد عام ١٨٤٦ عن الكتاب الروس أمثال غوغول باعتبارهم ينتمون إلى المدرسة الطبيعية (٢٢). وحدد بلنسكي آراء النقاد المتطرفين في الستينات، ولكن ديمتري بيسارييف من بينهم كان الوحيد الذي استعمل الكلمة كشعار. والواقعية بالنسبة له هي التحليل أو النقد. «فالواقعي عامل مفكر» (٢٣). وقد هاجم دوستوفسكي مجموعة النقاد المتطرفين هذه بحدّة عام ١٨٦٣. وعبر باستمرار عن عدم رضاه عن الطبيعية التصويرية، ودافع عن الاهتمام بالغريب والاستثنائي. وأكد في

رسالتين معروفتين أن «فهمي للواقع والواقعية يختلف تمام الاختلاف عن فهم واقعيينا ونقادنا لها. ومثالي أكثر واقعية من واقعيتهم». فواقعيته نفية، واقعية في العمق، بينما تنتمي واقعيتهم إلى السطح. وقد روى ن. ن. ستراخوف في السيرة التي كتبها عن دوستوفسكي أن دوستوفسكي قال: «يدعوني سيكولوجياً: إنهم غخطون. الأصح أنني واقعي بمعنى أرفع، أي أنني أصور كل أعماق النفس الإنسانية» (٢٤). كذلك لم يرض تولستوي عن النقاد المتطرفين، وعبر عن كرهه الشديد لفلوبير رغم أنه مدح موباسان، وكتب مقدمة للترجمة الروسية لأعماله. ومع أن الحقيقة وصدق العاطفة أمران إجباريان بالنسبة لتولستوي في كتابه ما الفن؟ إلا أن كلمة الواقعية لا ترد في كتاباته بشكل بارز على الإطلاق (٢٥).

هذا العرض المختصر لمعاني كلمة الواقعية وانتشارها يظل ناقصاً إذا أمهنا الكلام عن الطبيعية التي كانت في موضع المنافسة الدائمة مع الواقعية، وغالبا ما اعتبرت متطابقة في معناها معها. والكلمة اصطلاح فلسفي قديم يعني المادية أو الأبيقورية أو الدنيوية. أما معناها الأدبي فنجدّه أيضاً عند شلر في مقدمته إلى عروس مسينا (١٨٠٣) باعتبارها شيئاً يستحق المحاربة في نظر شلر لأن «كل شيء في الشعر ما هو إلا رمز للواقع» (٢٦). أما هاينه فقد أعلن في فقرة من صالون ١٨٣١ أثرت في بودلير تأثيراً عميقاً أنه «من المؤمنين بما فوق الطبيعة في الفن» مقابل إيمانه «الطبيعية» في الدين (٢٧). لكن هذا الاصطلاح الذي استخدم استخداماً واسعاً بمعنى الولاء المخلص للطبيعة، لم يتبلور كشعار محدد إلا في فرنسا أيضاً. فقد أمسك زولا بتلاييه، وصار منذ نشر مقدمة الطبعة الثانية لروايته تيريز راكان (١٨٦٨) يعتبر اسماً لنظريته الخاصة بالرواية التجريبية العلمية. غير أن الفرق بين الواقعية والطبيعة لم يستقر إلا بعد مضي وقت طويل. وقد تناول فردنان بروتير في كتابه الرواية الطبيعية (١٨٨٣) كلا من فلوبير ودودييه وموباسان وجورج إليوت إضافة إلى زولا تحت هذا العنوان. ولم يجر التفريق بين الاصطلاحين إلا في البحوث الأدبية الحديثة.

يجب إذن أن نميز بين المعاني المعاصرة لكلمتي الواقعية والطبيعية، وبين

الطريقة التي فرض بها البحث الأدبي الحديث اصطلاح «الواقعية» أو «الفترة الواقعية» على الماضي. لم تكن العمليتان مستقلتين عن بعضهما البعض بطبيعة الحال: فالإنحاء الأصلي أى من المجادلات المعاصرة. غير أن العمليتين ليستا متطابقتين تماماً. وتباين الوضع كثيراً من قطر إلى آخر.

ففي فرنسا يبدو أن الواقعية، متبوعةً بمرحلةٍ طبيعيةٍ متميزةٍ لاحقةٍ، أمرٌ ثابت. وقد زاد من ثباته بوجه خاص كتابُ بير مارتينو الرواية الواقعية (١٩١٣)، والطبيعية الفرنسية (١٩٢٣): الطبيعية هي مذهب زولا بما تتضمنه من معالجة علمية وتتطلبه من فلسفة مادية حتمية، بينما كان من سبقه من الواقعيين أقل وضوحاً واتفاقاً في ولاءاتهم الفلسفية. وهناك في فرنسا كتاب جيد واحد هو كتاب غوستاف رينير Reynier أصول الرواية الواقعية (١٩١٢) يتبع طريقة الواقعية من ساتيريكون برونوس إلى رابليه، فالسلستينا الإسبانية، فالأدب الفرنسي المتعلق بالفلاحين والشحاذين في القرن السادس عشر. وقد استبق رينير في استشهاده واستبعاده أوروباخ حول بعض النقاط: ليس من الضروري للواقعية أن تكون هجائية أو كوميدية حتى تكون واقعية بحق.

وفي إنكلترا لا يزال استعمال الواقعية كمصطلح يدل على فترةٍ نادرةٍ. إذ لا ترد الكلمة في التواريخ المعتمدة للأدب الإنكليزي في أوائل القرن العشرين، وفي تاريخ كيمبرج للأدب الإنكليزي، وكتاب غارنت وغس إلاماً. وقد سمي غسنغ واقعياً بسبب تأثير زولا، ونقرأ أيضاً أن بن جونسون بدأ حياته «واقعياً» أو «طبيعياً» بلغة هذه الأيام (٢٨). وقد احتاج الأمر إلى باحث أمريكي هو نورمن فورستر ليقترح إحلال اصطلاح واقعي محل اصطلاح «فكتوري» (٢٩).

أما في البحوث الأدبية الأمريكية فإن الوضع على عكس ما هو عليه في إنكلترا. فقد استقر اصطلاح الواقعية هناك منذ أن عُنُوَ فيرنن بارنغتن الجزء الثالث من كتابه التيارات الرئيسة في الفكر الأمريكي: بدايات الواقعية النقدية (١٩٣٠): فيها اعتقد. كما أن هناك مجلداً نشر حديثاً لمؤلفين متعددين عنوانه

فترات انتقالية في التاريخ الأدبي الأمريكي (١٩٥٤) استغل مفهوم الفترة بثقة تكاد تشبه ثقة المؤرخ الأدبي الألماني. إذ يقول لنا أحد الكتاب إن الواقعية، على عكس الطبيعية، لم تكن تلتزم بالنقد الاجتماعي بالدرجة الأولى، بل بالصراع بين المثاليات الأمريكية الموروثة كالإيمان بالإنسان والفرد، وبين مذهب العلوم الحديثة المتشائم الحتمي (٣٠). وقد أجاد تشارلز جايلد ولكت الوصف في الطبيعية الأدبية الأمريكية (١٩٥٦) عندما وصف ما دعاه بمجراها المنقسم بقوله إنه «خليط من نصائح محمومة وأفكار عن حتمية تتسم بالجلال» (٣١).

وفي ألمانيا قام ركارد برنكمان في الواقع والوهم (١٩٥٧) باستعراض الكتابات الألمانية التي تناولت الواقعية فرفضها جميعاً لصالح نظريته هو، بينما درس برونو ماركفارت في الجزء الرابع من كتابه تاريخ النظرية الشعرية الألمانية (١٩٥٩) الذي يزرخ بالعلم الغزير حتى المقولات العابرة التي كتبها كتاب الدرجة الخامسة وصنف نظرياتهم أغرب تصنيف. فهناك «واقعية مبكرة» *Fruhrealisms*، وواقعية دينية أخلاقية *religios-ethischer Realismus*، وواقعية مثالية *Idealrealismnus*، ونوع مركّز من الواقعية، ونوع من الواقعية الطبيعية (٣٢)، إلخ، إلخ. مما يدير الرأس برقصة التصنيفات التي لا حياة فيها، فلا نلاحظ أن ماركفارت يقدم لنا أقدم النوافل عن الحياة والحقيقة ودقة الوصف والموضوعية كما لو أنها مكتشفات جديدة (٣٣). ويبلغ ماركفارت من ضيق الأفق ما يجعله يحسب أن العالم خارج ألمانيا لا يعرف شيئاً، وأن أرسطو (رغم أن اسمه يرد عدة مرات) لم تخطر على باله أفكار عن محاكاة الطبيعة والاحتمال، والعطف. أما الفرنسيون، فلا وجود لهم، ولا يضم كشاف أعلامه الوافي جداً أي ذكر لفلوبر أو تين أو الأخوين غونكور.

يقف كتاب المحاكاة لإرخ أورباخ (١٩٤٦) على النقيض من ذلك. فأورباخ عالمي الأفق، ويبلغ من شكه في نزعة تاريخ الأفكار إلى التصنيف حدّاً يصعب علينا معه أن نكتشف ما يعنيه بالواقعية. وهو نفسه يقول لنا إنه كان يفضل كتابة كتابه بدون اللجوء إلى التعبيرات العامة. ولقد بينت في مكان آخر (٣٤) أن أورباخ

يحاول الربط بين مفهومين متناقضين للواقعية، أولهما يمكن أن ندعوه بالوجودية تكشفات الواقع المضنية في لحظات القرارات الحاسمة، في المواقف التي تمخّذ المصير، كموقف إبراهيم وهو على وشك التضحية [بإسماعيل]، وموقف المدام دي ستال وهي تقرر ألا تنقذ ابنها من الإعدام، وموقف دوق سان سيمون وهو يسأل المفاوض اليسوعي عن عمره. وثانيهما واقعية القرن التاسع عشر الفرنسية التي يعرفها بأنها تصف الواقع المعاصر وتنغمر في محسوسية تيار التاريخ الدينامية، لكن التاريخية تناقض الوجودية، فالوجودية ترى الإنسان مكشوفاً بعريه ووحده، وهي غير تاريخية، بل مضادة للتاريخ. كذلك يتباين جانبها الواقعية كما يراها أورباخ في أصولها التاريخية. فاصطلاح الوجود ينحدر من كيركغور الذي كانت فلسفته برمتها احتجاجاً ضد هيغل، أبي التاريخية وتاريخ الأفكار. لقد اكتسبت الواقعية في كتاب أورباخ المرفف ذي العلم الغزير معنى خاصاً جداً: فالواقعية يجب ألا تكون وعظمية، أخلاقية، بلاغية، رعوية، أو كوميدية. ولذا فإن أورباخ ليس لديه ما يقوله عن الدراما البورجوازية، أو الرواية الإنكليزية الواقعية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. كذلك يستبعد أورباخ الكتاب الروس والألمان في القرن التاسع عشر لأنهم إما وعظميون أو رعويون. ولا تلي شروط أورباخ إلا مقاطع من الكتاب المقدس ودانتي ومقاطع من ستندال وبلزاك وفلوبير وزولا من بين الكتاب الحديثين.

يتوصل كتاب رخارد برنكمان الواقع والوهم (١٩٥٧) هو الآخر إلى نتائج يتميز بها عن سواه. فهو يتجاهل الجدل التاريخي ويركز اهتمامه على تحليل حافق لثلاث قصص ألمانية: الموسيقار الفقير (١٨٤٨) لغربلارنسر، وبين السماء والأرض (١٨٥٥) لأوتو لندفغ، وقصة بيته وماريله لإدغار فون كايزرلنغ (١٩٠٣). يقول برنكمان إن ذروة الواقعية تمثلت في قصة كايزرلنغ لأن الراوي فيها حصرهم في تصوير مشاعر شخصية قصصية واحدة هي شخصية البطل، الذي هو أراستقراطي بروسي تتجاذبه امرأتان، وينتهي المطاف ببرنكمان إلى أن يجد الواقعية، أو الواقع على الأصح، في أسلوب تيار الوعي وفي محاولة «مسرحة

الذهن»، وهو أسلوب بلغ في حقيقة الأمر أقصى درجات التخلل من الواقع العادي. غير أن برنكمان يدرك المفارقة في هذا «الانعكاس»، حيث أدى الاهتمام بما هو حقيقي وفردى إلى شيء بلغ من بعده عن الواقع بالمعنى التقليدي ما نجده عند جويس وفرجينيا ولف وفوكنر. ولا يحلل برنكمان نصاً واحداً يمكن أن ندعوه واقعياً بحق، ذلك أنه - رغم عالمية نظرتة في خاتمة الكتاب - يحرص همّة في المتن - بالأفاق الألمانية، مما جعله يشغل بالمتأخرين والمقلّدين من الكتاب الألمان. أما استنتاجه القائل «إن التجربة الذاتية... هي التجربة الوحيدة التي يمكن وصفها بالموضوعية» (٣٥) فتوحّد ما بين الانطباعية، وهي التسجيل الدقيق للحالات الذهنية، وبين الواقعية، وتنادي بها على أنها الواقعية الصحيحة الوحيدة. وهكذا ينقلب المعنى المألوف الذي خلقه لنا القرن التاسع عشر للواقعية رأساً على عقب، وتعلّل عمله واقعية ذاتية تجزئية تبحث عن التفرد وترفض أن تعترف بوجود نظام موضوعي للأشياء، واقعية لا تختلف عن بيتر أوبروست في شيء. فالفرد فيها هو الواقع الوحيد كما في الفلسفة الوجودية وقمة الواقعية الألمانية - من وجهة النظر هذه - هي الملازم الأول غوشتل لأرثر شتزلر وليس آل بدنبورك [لتوماس مان]، اللتان ظهرتتا عام ١٩٠١. وفيلسوفها برغسنّ وليس تين أو كونت (٣٦).

إن كل كاتب في ألمانيا يكتب على هواه ويبحث عن الواقعية حيثما يريد أن يجدها. أما في إيطاليا فلا وجود لمشكلة اسمها مشكلة الواقعية إلا بالنسبة للنقاد الماركسيين. فقد عمل كروتشه ما يلزم بهذا الشأن: فلا طبيعة ولا واقع خارج العقل، ويجب ألا يشغل الفنان نفسه بالعلاقة بينهما، ذلك أن الواقعية (كالرومانسية) ما هي إلا مفهوم زائف، صنف من تصنيفات البلاغة البالية (٣٧).

أما في روسيا فالواقعية هي كل شيء. والنقاد هناك يبحثون عنها حتى في الماضي. وهكذا فإن بوشكين وغوغول واقعيان. والروس - شأنهم شأن الألمان - يثيرون المارك والمفارقات الأدبية اللفظية حول «الواقعية النقدية». «والواقعية

الديمقراطية الثورية»، والواقعية البرولتارية». و«الواقعية الاشتراكية»، آخر مراحلها، هي المرحلة التي تمثل اكتمال كل الفنون والأدب في رأي تيموفيف في كتابه المعتمد نظرية الأدب (٣٨).

غير أن غيورغ لوكاش من بين الماركسيين، طوّر أكثر نظرياتهم عن الواقعية تماسكا. إذ تبدأ نظريته بالمقولة الماركسية الأساسية وهي أن الأدب صورة للواقع، وأنه يكون أصدق مرآة إذا صور تناقضات التطور الاجتماعي، أي إذا أظهر الكاتب قدرته على النفاذ إلى بنية المجتمع واتجاه تطوره في المستقبل. أما الطبيعة فيرفضها لوكش لأنها تهتم بسطحية الحياة اليومية وبالأمر العادية، بينما تخلق الواقعية أنماطا تمثل الواقع وتتنبأ بالمستقبل. ويضع لوكاش عددا من المعايير التي تمكنه من الحكم على الأدب بالنسبة لتقدميته (التي قد تكون غير واقعية، بل مضادة لأراء الكاتب السياسية، وبالنسبة لشمولية الشخصيات التي خلقها الواقعيون العظام وقدرتها على تمثيل مجتمعهما ودرجة وعيها لذاتها وقدرتها على التنبؤ بالمستقبل. ورغم أن جزءاً من كتابات لوكاش هو جدل سياسي محض، وأن معاييرها في أغلبها أيديولوجية أو تنتمي «للجبهة الشعبية»، أو «للحرب الباردة» فيما بعد، إلا أن لوكش في أفضل حالاته يعيد صياغة مفهوم «الكليّ الجسد»، ويحدّد مشكلة «النمط المثالي» كما أثارها التراث الرئيس الألماني في مجال الإستطيقا بحيث وصفه بتردمتر بأنه حقق «بعثاً للاستطيقا المثالية وقد ارتدّت زياً ماركسياً» (٣٩).

يهدف هذا الاستعراض السريع للمعاني المعاصرة لمصطلح الواقعية وللتفسيرات الحديثة للمفاهيم، إلى جانب ما قد يكون له من الفائدة بذاته، إلى تقرير نقطتين: أن وعي فترة من الفترات بما يحصل أثناءها لا يلزم الباحثين المحدثين أمثالنا ممن تشغلهم مهمة تعيين الفترات. إذ لا نستطيع حصر اهتمامنا بكتّاب دَعَوْا أنفسهم واقعيين، ولا نستطيع الاكتفاء بالنظريات التي ظهرت في الفترة موضوع البحث. أما من الناحية الثانية فإن التباين الهائل (بل التناقض أحيانا) بين آراء الباحثين المحدثين حول محتوى المفهوم ومدلولاته يجب أن يجعلنا

حذرين من نسيان النظريات الأساسية التي سادت تلك الفترة، أو الروائع التي يعترف بها الجميع. ومع أننا لا نلزمنا دراسة معاني المصطلح زمن ظهوره فإن علينا في رأيي أن نعترف بلور الوعي الذاتي عندما نراه، أو حتى حين نجده وقد صيغ بمصطلحات لا نستعملها هذه الأيام. لقد اعتبرت الفترة القريبة من ثورة تموز عام ١٨٣٠ بأنها نهاية عهدٍ وبداية عهدٍ آخر في الأدب أيضاً. ويصح تعبير هاينه *das Ende der Kunsntperiode* (نهاية عهد فني) لا على ألمانيا وحدها بل على فرنسا وإيطاليا وإنكلترا أيضاً. لسنا بحاجة إلى اصطلاح «الواقعية». قد تكون الواقعية في ألمانيا هي شعر الحياة الذي تحدث عنه فاينبارغ، أو شعور غرفينوس الحاد بالتغير الذي تطلبه ألمانيا من الفن إلى السياسة. وقد نجدها في فرنسا في شعار «الانتهاء إلى العصر» *etre de son temps*، أو في المثل النفعية عند أتباع سان سيمون أو عند ليرو، وقد نجدها في إنكلترا في اتجاه كارلايل نحو القصيدة الوحيدة التي هي الواقع، وفي روسيا قد نجدها في آخر مراحل بلنسكي، في إعلائه من شأن تحوّل بوشكين إلى الحياة الواقعية، وفي مدحه لدوستوفسكي الشاب على كتابة رواية الفقراء (وهو المدح الذي تراجع عنه بسرعة)، أو في مدحه للجزء الأول من كتاب تورغينيف انطباعات رياضي. كان هناك باختصار شعور عام بانتهاء الرومانسية، ويظهر عصر جديد يهتم بالواقع والعلم وهذا العالم. كذلك يمكننا الاستشهاد بالنصوص والأمثلة لنبيّن أن الناس في أواخر القرن التاسع عشر أدركوا أن الواقعية والطبيعية قد أكملتا شوطهما وأنها كانتا في طريقهما إلى أن يحل محلها فن جديد قد يدعوا نفسه رمزياً أورومانياً جديداً أو أي شيء آخر.

يمكننا الآن أن نتناول آخر مهماتنا وأهمها، وهي وصف (ولا أقول تعريف) الواقعية كمفهوم فترة له معناه ويمكنه أن يجتاز امتحان المتطلبات التي وضعناها: هذا الوصف يجب ألا يكون مجرد وصفٍ لإسلوب أدبي نجده في كل الأوقات والعصور لأننا لسنا معنيين هنا بالتدليل على تايولوجية أدبية معينة، بل بمفهوم مرتبط بفترة زمنية محددة. ولا بد لنا حتى تكون الواقعية كذلك من أن نميزها عن

المفاهيم الأخرى التي ترتبط بفترات زمنية محددة، كالكلاسيكية والرومانسية، ولذا فإننا سنجري المقارنات بين هذه المفاهيم. وإذا كان للواقعية أن تكون مفهوم فترة فإنها يجب ألا تكون من الضيق بحيث تستبعد كتابا هيمنوا على فترتهم وصاروا أفضل من يمثلها.

فلنبدا إذن بشيء بسيط جداً، ولنقل إن الواقعية هي «التمثيل الموضوعي للواقع الاجتماعي المعاصر». أعتزف أن هذا يقول القليل، ويشير الأسئلة حول معنى «الموضوعية» ومعنى «الواقع». ولكننا يجب ألا نتسرع في إثارة الأسئلة النهائية، بل يجب أن ننظر إلى هذا باعتباره سلاح جدل ضد الرومانسية باعتباره نظرية استبعاد وضيم، ترفض الإغراب، وقصص الجنيات، والأليغوريا، والرمزية، والتفنن، والتجريد والتزيين. وتعني أننا لا نريد أساطير، أو قصص جنيات، أو عالم أحلام. كذلك تعني رفض المصادفات والأمور غير المحتملة والأحداث الخارقة لأن الواقع فهم في ذلك الوقت، رغم كل الاختلافات الموضوعية والشخصية، باعتباره عالم عليم القرن التاسع عشر المنظم، عالم العلة والنتيجة، حيث اختفت المعجزات وانتفى التعالي، حتى ولو احتفظ الفرد بإيمانه الديني الشخصي. كذلك كان اصطلاح احتواء لا استبعاد، فصارت الأمور القبيحة والمقرفة والوضيعة من مواضيع الفن المشروعة، وسمح بدخول المواضيع المحرمة كالجنس ومشاهد الموت إلى حرمة الفن (مقابل موضوعي الحب والموت اللذين كانا موضوعين مسموحاً بهما على الدوام).

يتصف الموقف الفرنسي حول هذه النقطة بشيء من الطرفة: فقد حافظت النظرية القديمة المتعلقة بالمستويات الثلاثة للأسلوب على مكانتها وقتاً أطول بسبب الكلاسيكية الفرنسية. فظل الأسلوب الأدنى في مكانه يناسب الهجاء، أو التحقير الفكه، أو الكوميديا. وكان التحلل من المستويات الثلاثة للأسلوب أحد المواضيع الرئيسة في كتاب أورباخ العظيم. ولكن أورباخ يتركزه على فرنسا دون سواها حيث دامت الكلاسيكية فترة أطول مما دامت في غيرها لأسباب سياسية، وامتد عمرها حتى عهد الثورة والإمبراطورية النابليونية وحتى ما بعد إعادة

الملكية، قد جعل التحلل من مستويات الأسلوب هذه، وخطط الأنواع الأدبية ببعضها، وظهور الواقعية الجادة بعد ذلك ظاهرةً فجائيةً أكثر من اللازم يعود الفضل فيها إلى ستندال وبلزاك فقط. أما في إنكلترا فكان الوضع يختلف تماماً. فقد كان شيكسبير هناك وقد خلط الأساليب والأنواع الأدبية خلطاً تاماً، ولذا فإن أوربا لم تستطع استبعاد ديفورثشاودسون وفيلدنغ وكل مسرحيات المآسي العائلية التي أنتجها الإنكليز من حظيرة الواقعية إلا باستبعاد كل ما هو وعظي أخلاقي من تلك الحظيرة. ثم إنني أشك في أن الواقعيين الفرنسيين لم يحفلوا بالوعظ كما تدعي نظرية فلوير، ويبدو لي أن استبعاد كتاب كجورج إليوت أو تولستوي من مفهوم الواقعية أمر لا يتصف بالحكمة رغم ميولهما الوعظية.

علينا أن ندرك أن تعريفنا الأصلي للواقعية بأنها «التمثيل الموضوعي للواقع الاجتماعي المعاصر» يتضمن الرغبة في التعليم أو تحفيها. فأي وصف أمين كل الأمانة للواقع لا بد من أن يستبعد - نظرياً - أي هدف اجتماعي أو رغبة في بث الأفكار. ومن الجلي أن المصاعب النظرية للواقعية وتناقضاتها تكمن في هذه النقطة. وقد يكون ذلك واضحاً كل الوضح بالنسبة لنا، إلا أن من حقائق التاريخ الأدبي التي لا مراء فيها أن نجرد التحول إلى وصف الواقع الاجتماعي المعاصر تضمن درساً في الشفقة الإنسانية، درساً في النقد الاجتماعي والإصلاح، وغالباً ما تضمن ذلك الدرس رفضاً لنظام المجتمع القائم ونفورا منه. هناك توتر ما بين الوصف والوصفة، بين الحقيقة والتعليم، وهو توتر لا ينحل منطقياً، ولكنه يلازم الأدب الذي نحن بصدده. والتناقض صريح في التعبير الروسي الجديد «الواقعية الاشتراكية»، فعلى الكاتب من وجهة النظر هذه أن يصف المجتمع كما هو، وأن يصفه كما يجب أن يكون أو كما سوف يكون.

يفسر هذا الصراع أهمية مفهوم النمط البالغة لنظرية الواقعية وتطبيقاتها لأن النمط هو الجسر الواصل بين الحاضر والمستقبل، بين الواقع والمثال الاجتماعي. وللنمط كاصطلاح تاريخ معقد لا مجال هنا لتقصيه إلا باختصار شديد. فقد استخدمه شلنغ في ألمانيا بمعنى الشخصية العالمية العظيمة ذات الأبعاد الأسطورية

مثل هاملت وفولستاف والدون كيشوت وفاوست (٤٠). وقد أدخل شارل نوديه الكلمة بهذا المعنى إلى فرنسا في مقالة عنوانها «حول الأنماط في الأدب» (٤١)، وهي ترد بكثرة في ذلك المديح البليغ الذي كتبه هوغو عن شكسبير (١٨٦٤). وأمثله تشمل دون جوان وشايلك وأخيل وياغو وبرميثيوس وهاملت (٤٢)، وكل منهم نمط من آدم - أي أنهم أنماط عليا كما نقول هذه الأيام. ولكن برز إلى جانب هذا المعنى لكلمة «نمط» معنى آخر هو «النمط الاجتماعي» الذي حل محل الاصطلاح الأقدم، اصطلاح «الشخصية» الذي أخذ يعني الفرد وفقد صلته بثيوفراستس ولابروير. وهكذا اعتبر بلزاك نفسه في مقدمة الكوميديا الإنسانية (١٨٤٢) دارساً للأنماط الاجتماعية، واعتبرت جورج صاند في مقدمة روايتها رفيق رحلة في فرنسا (١٨٥١) النمط مثلاً اجتماعياً يستحق أن يُحتذى في الحياة (٤٣). وقد ساد الاستعمال الوصفي في أوائل عهد النظرية الواقعية. وامتزجت نظرية الأنماط الاجتماعية هذه عند تين بالمثال الهيجلي، واستعمل تين الأنماط أحياناً كمصادر لاكتشاف التصنيف الطبقي في المجتمع فاستعرض الشخصيات في حكايات لافونتين وشكسبير وبلزاك وديكنز وفي ذهنه هذه المسألة. إلا أن تين في محاضراته حول المثال في الفن (١٨٦٧) صنف الأنماط حسب تدرجها على سلم فائدها الاجتماعية فأعلى من شأن الأبطال كأنماط وغماذج يحثيها المجتمع. وناقض إعجابه المعتاد بالمجرمين ذوي العاطفة المشبوبة، أو الأشخاص الذين تملكهم فكرة معينة. فرتب أنماطه على سلم تقويمي أولى درجاته النساء المثاليات مثل ميراندا وإيجن وإيفيغي غوته، فالشهداء، فأبطال الملاحم القديمة كسيففريد، ورولان، والبييد. «ثم نصل بعد ذلك إلى عالم أعلى، إلى مخلصي اليونان وآهتها، فإله اليهود والمسيحيين». وهذا ما يدعوا إلى الدهشة، فقد صار الله عند تين نمطاً، بطلاً، نموذجاً، مثلاً (٤٤).

هذا التأكيد على النمط ظهر أيضاً في الفكر الأدبي الروسي. فقد استخدم بلنسكي هذا المصطلح بمعناه الرومانسي الألماني، إذ عرفت مقالة له عن غوغول (١٨٣٦) مهمة الفنان الأولى بأنها خلق الأنماط، أو الشخصيات التي تحمل مغزى

شاملاً رغم كونها أفراداً. وكانت أمثلة بلنسكي هي هاملت وعطيل وشايلك وفافوست. وما يثير الاستغراب أن بلنسكي أضاف لهذه الشخصيات شخصية الملازم الأول برغورود، بطل قصة غوغول «مستقبل نفسي» باعتباره نمط الأنماط أو أسطورة أسطورية (٤٥). لكن يبدو أن دوبروليوف (١٨٣٦ - ١٨٦١) كان أول ناقد في روسيا أو في أي مكان آخرين أن الأنماط الاجتماعية تكشف عن رؤيا الكاتب الخاصة بمعزل عن نواياه الواعية، بل ربما بشكل مناقض لها. وقد ميز دوبروليوف بين المعنى المكشوف والمعنى المستور في العمل الروائي، واعتبر الأنماط الاجتماعية نقاطاً يتطور عندها التغير الاجتماعي. لكن دوبروليوف لسوء الحظ لم يكن قادراً عند التطبيق على الثبات عند هذه النظرة النافذة، وغالباً ما اعتبر الأنماط أدوات «تسهل تشكيل الأفكار الصائبة حول الأمور، وتسهل نشر هذه الأفكار بين الناس» (٤٦). وعلى الفنان أن يكون معلماً أخلاقياً وعالمياً في نفس الوقت. ويجب على الرواية والعلم أن يتحدا، إلا أن العلم بالنسبة لدوبروليوف هو بكل بساطة صحيح، أي أنه فكر ثوري، جذري، اجتماعي، أخلاقي، وهكذا يصبح ما بدا دمجاً أفلاطونيا للحق والخير والجمال مجرد نزعة تعليمية، وكثيراً ما يصبح ترميزاً فجاً لأغراض جدلية مباشرة. فنجد أن النبيل الكسول أو بلوموف في رواية غونكاروف نمط تحذيري بهذا المعنى، أي أنه رمز للرجعية الروسية، مع ما في هذا من تناسٍ كاملٍ لنص الرواية. أما نذ دوبروليوف الرئيس ديمتري بيسارييف (١٨٤٠ - ١٨٦٨) فقد قسّر بازاروف، بطل رواية الآباء والبنون لثرغينيف، باعتباره نمطاً يمثل الإنسان الجديد، أو بشير الجبل الجديد. وقد اكتشف بيسارييف نفسه وجيله في عملية صادقة من عمليات اكتشاف الذات ونقدها، وهي حالة فريدة تبرز في نظري الطريقة التي تتعامل مع الشخصية الروائية بمعزل عن النوايا الظاهرة للكاتب (٤٧). وقد ركز النقاد الروس أكثر من غيرهم على مشكلة البطل هذه، سواء أكان البطل سلبياً أم إيجابياً، «كالرجل الزائد عن الحاجة» الذي وجدوه في أونيفن (لبوشكين)، أو بيخورين (ليرمونتوف)، أو أوبلوموف (غونكاروف)، أو كالبطل الإيجابي الذي حيّوه في

شخصية بازاروف العدمي، أو شخصية راخنوف الثوري، البالغ القوة في رواية جيرنيشيفسكي ما العمل؟ غير أن هذه الرواية الرديئة جداً غيرت اتجاه حياة بعض الناس المهتمين. فقد رأى لينين في راخنوف مثلاً له، وكذلك فعل ديمتروف، الشيوعي البلغاري الذي اشتهر من خلال محاكمة لايبترغ (٤٨). وقد نوقشت مشكلة النمط والنمطية حديثاً من قبل خبير آخر في الإستيقا لم يدم طويلاً. . . هو جورجي مالنكوف باعتبارها مشكلة الواقعية السياسية الرئيسة (٤٩). ولا شك في أنها مشكلة تصاغ بها مشكلتنا العمومية والخصوصية، مشكلة العام المتمثل في الخاص الهيغلية، وتثار بها مشكلة البطل ودرجة تمثيله، ومن ثم مشكلة التحدي الاجتماعي الذي يتضمنه العمل الروائي.

هذا التأكيد على النمط أمر تكاد تجده في كل صفحة كتبت حول الواقعية. وليس الأدب الغربي بجاهل لهذا النمط الذي يطلب من الناس الاقتداء به، ولا يحتاج الأمر إلى أكثر من التذكير بشخصية إينيس أو البطل الفارس، أو القديس في قصص القديسين أو بشخصية روبنسون كروزو أو فيرتر الذين غدوا أمثلة تحتذى في الحياة الحقيقية. ولم يعارض نظرية الأنماط في القرن التاسع عشر على قدر ما أعلم إلا دي سانكتس الناقد الإيطالي الكبير الذي علّم كروتشه أن يركز على الملموس والمخصوص في الفن. فقد قال دي سانكتس «إن قولنا إن أخيل غط بمثل القوة والشجاعة، وإن ثرسايتس غط بمثل الجبن قول تعوزه الدقة لأن هذه الصفات تتخذ أشكالاً لا حصر لها للتعبير عن نفسها في الأفراد. إن أخيل هو أخيل وثرسايتس هو ثرسايتس». وأقصى ما كان دي سانكتس مستعداً لقبوله هو اعتبار النمط نتيجةً لعملية انحلال تتحقق في الزمن يختزل فيها أفراد مثل الدون كيشوت وسانجو بانثا وطوطوف وهاملت في المخيلة الشعبية ليصبحوا أنماطاً تفقدتهم فرديتهم (٥٠). وقد وافق المنظر الرئيس للواقعية الإيطالية لويجي كابوانا على هذا الرأي. وقال بصراحة، معتمداً على دي سانكتس فيما يبدو، «إن النمط شيء مجرد، هو المرامي، وليس شايئلك» الشكّاك، وليس عطيل، المتردد الباحث عن أوهام، وليس هاملت» (٥١).

لكن النمط، رغم ما قد يعنيه من نزعة تعليمية تقييدية، يظل مرتبطاً بالملاحظة الاجتماعية الموضوعية ذات الأهمية القصوى. ولا شك في أن «الموضوعية» هي كلمة السر الرئيسة الأخرى في الواقعية. وهي الأخرى تعني شيئاً سلبياً وتخوفاً من الذاتية ومن الإغلاء الرومانسي لشأن الأزياء وتعني عند التطبيق رفض الغنائية والمشاعر الشخصية. لقد أراد البرناسيون أن يتجاوزوا العواطف الشخصية ويحققوا السلام النفسي ونجحوا في ذلك، وكان المطلب الفني الرئيس في الرواية عند الواقعيين هو اللاشخصية وغياب المؤلف التام عن عالم روايته، ومنع أي تدخل من قبله. وكان المتحدث الرئيس باسم هذه النظرية هو فلوبر، ولكنها شغلت هنري جيمس طوال حياته. وفي ألمانيا كتب فريدرخ شيلهاغن كتاباً كاملاً للدفاع عنها. (٥٢) وقد استشهد شيلهاغن بنظرية الملحمة وخاصة بمقالة فلهلم فون همبولت عن قصيدة هرمان ودوروتا (١٧٩٩) لغوته. رغم أن غوته والأخوين شليغل (٥٣) كانوا قد فصلوا القول في الموضوعية التامة في الملحمة، ورغم أن هؤلاء كان بإمكانهم أن يجدوا مثالا لهم في مدح أرسطو لهوميروس. كذلك كانت الموضوعية التامة عند شكسبير وابتعاده عن عالم مسرحياته وتساميه فوقه موضع احتفاء دائم في الكتابات النظرية الألمانية وفي آراء الإنكليز في تلك الفترة. وكانت المعارضة بين الشعر الموضوعي والشعر الذاتي التي تضمنتها مقالة شلر «الشعر المطبوع والشعر المصنوع» قد أجريت صراحة من قبل فريدرخ شليغل. كان القدماء في رأيه موضوعيين، يبعدون ذاتهم عن عالم كتاباتهم، بينما نجد أن المحدثين ذاتيون يحشرون أنفسهم في كل مايكتبون. لكن يجب أن تنتبه إلى أن الإصرار على الموضوعية عند فريدرخ شليغل محدود بالملحمة والمسرحية. فهو يقارن الرواية التي يعتقد الواقعيون أنها أشد الأنواع الأدبية موضوعية، بالملحمة، ويقول إن عليها أن تعبر عن شعور ذاتي كروايته لوستنادة أو كروايات ستيرن وديدرو. (٥٤) ونحن نجد هذا التأكيد على الموضوعية شائعاً في كتابات الإستطقيين الألمان الكبار في ذلك الوقت. فسخرية زولغر Solger هي سخرية سوفوكليس وشكسبير، وهي أعلى موضوعية يصلها الفنان. (٥٥) وقد ميز

شوبنهاور باستمرار بين شعراء الطبقة الأولى، أي الشعراء الموضوعيين مثل شكسبير وغوته، والشعراء المماقيين [أي الذين يتكلمون بأصوات مستعارة]، وهم شعراء الطبقة الثانية، مثل بايرون، الذين يتحدثون عن أنفسهم من خلال الشخصيات التي يخلقونها في أعمالهم. (٥٦) كذلك فصل هيجل القول في النظريات الخاصة بموضوعية الملحمة وموضوعية الفن الكلاسيكي العظيم. (٥٧)

وفي إنكلترا استعار كولرج اصطلاحى الموضوعية والذاتية، وكرر ما قيل عن نظرية الملحمة، ومدح شكسبير كما لو كان «إلهًا أسينوزيا خلقا كلي الحضور». (٥٨) أما صديق كولرج في العهود الأولى وليم هازلت فقد عرّف تنوعات مختلفة على التعارض بين الشعراء الموضوعيين أمثال شكسبير وسكوت وبين الشعراء الذاتيين أمثال بايرون ووردزورث. فهو يقول لنا إن سكوت لا يتحول أبداً «إلى هذا الجسم المعتم الدخيل الذي يعترض الطريق ليحجب شمس الحقيقة والطبيعة». (٥٩) وهناك، عند كارلايل، مدح ماثيل لموضوعية شعراء مثل غوته وشكسبير، كما عرف معاصره كيتس شخصية الشاعر بهذه الكلمات: «إنه لا ذات له. ذاته كل شيء. . . ولا يقل سرورها بخلق ياغو عن سرورها بخلق إيجن». (٦٠)

لسنا متأكدين من الطرق الحقيقية التي دخلت من خلالها هذه النظريات إلى فرنسا وإلى نظرية الرواية. إذ لا تزال استعارة المرأة القديمة مركز نظرية ستندال حول الرواية. ففي فقرة شهيرة وضعها في مستهل فصل من فصول روايته المسماة الأحمر والأسود وصف ستندال الرواية بأنها «مرآة تسير في الطريق» تعكس فيما نفترض برك الماء الصغيرة فيه. وقد استعمل ستندال الاستعارة نفسها في مقدمة روايته أومانس التي كتبت من قبل: «هل هو خطأ المرأة أن أناسا قبيحين قد مروا أمامها؟ إلى جانب من تقف المرأة؟» (٦١) لكن هذا التفضيل للمحاكاة الحرفية الكلية أصبح أمرا مفروضا عن وعي باستبعاد شخصية المؤلف. يجب على المؤلف ألا يعلق ولا يقيم مؤثرات تقول لنا كيف نشعر تجاه شخصياته وأحداثه. وكان هذا المبدأ بالنسبة هنري جيمس هو الخطّ الفاصل بين الرواية القديمة والرواية

الحديثة. وقد انتقد ترولوب لأنه «استمتع استمتاعاً قاتلاً بتذكير القاريء بأن الرواية التي يروها غير حقيقية». وشكا جيمس من أن ترولوب «يعترف بأن الأحداث التي يروها لم تحدث وأنه يستطيع أن يوجّه مسار الأحداث أيّ وجهة يفضلها القاريء». هذه الخيانة لوظيفة الكاتب المقدسة هي في نظري جريمة كبرى». لكن جيمس يمدح ترغنيف لكونه «يترفع عن تلك السياسة الغربية التي يتبعها كتاب الدرجة الثانية، وهي سياسة تفسير [الشخصيات]، أو تقديمها بعبارات من الاستهجان أو الاعتذار» وقد كان جيمس متشددًا بشأن هذه الطريقة التي اعتبرها ضرورية مطلقة لتحقيق عنصر الإيham في الرواية رغم أنه، على النقيض من فلوير، اعترف باستحالة استبعاد شخصية المؤلف استبعاداً كاملاً، بل وبفساد أي محاولة للوصول إلى ذلك الهدف. «فالرؤيا والفرصة تكمنان في حسر شخصي وتاريخ شخصي» فيما يقول، «ولم يكتشف أحد طرقاً مختصرة توصلنا لهما، نسلكها من أجل الحصول على فنّ رواية لا يجاني حدود المنطق». (٦٢)

تمثلت الطرق المختصرة التي اكتشفت (أو ظن البعض أنها اكتشفت) في ما يبدو على فلوير من عدم اكتراث، وفي دقة الأخوين غونكور في الوصف، وفي طريقة زولا العلمية. ومهما يكن من أمر، فقد كان جوزيف وارن يبيع على حق حين قال: «إن النظرة السريعة إلى الرواية الإنكليزية من فيلدنغ إلى فورد» (وكان بإمكانه أن يضيف الرواية الفرنسية والألمانية والروسية والأمريكية، إلخ) كفيلة بأن تبين لك أن أبرز ما حدث فيها هو اختفاء المؤلف». (٦٣) كان فيلدنغ وسكوت وديكنز وترولوب وثاكري لا يكفون عن الإنفشاء لنا بما يشعرون به نحو شخصياتهم، وبما يريدوننا أن نشعر نحوهم. فثاكري يجرّك دُماه بحب وإصرار، وتجبرنا جورج إليوت بدقة عن سبب كرهها لحتى سوريل الحلوة، الضحلة، اللعوب. وكان لورنس ستيرن قد حاكى، قبل قرن من الزمان، كل تقاليد الرواية الواقعية بقصد السخرية منها، بحيث بدّد كل وهم يمكن عن قصد، وذلك باللعب بعناوين فصولها وأرقامها وبحشره لصفحات سوداء وصفحات

خالية وصفحات مجزعة، ويرسمه لحظ ملتبس مضحك بين المسار المستقبلي لروايته. ولاشك في أن التعارض مع رواية كرواية موباسان الصديق الطيب تعارض يلفت النظر. إذ نحصل هنا على رواية تروي بجد قصة وغد يقوده نجاحه مع النساء إلى الثروة والجاه. ويصور لنا المشهد الأخير، دون كلمة استنكار واحدة من المؤلف، هذا البطل وهو يعقد قرانه على ابنة عشيقته الجميلة الثرية في كنيسة لا ماديدين التي تؤمها عليه القوم.

ولكن رغم هذا الرأي الذي يؤمن به كتاب مثل فلوبر وجيمس (وفيرغا في إيطاليا) هذا الإيمان العميق فلإنني أتردد في اعتبار الموضوعية، بمعنى غياب المؤلف، أحد معايير الواقعية التي لا غنى عنها. إذ سيرغنا ذلك على استبعاد ثاكري وترولوب وجورج إليوت وتولستوي من دائرة الواقعية. وقد بينت كاته هامبرغر في كتابها منطق الشعر (١٩٥٧) أن ما يدعى بالمفارقة الرومانسية، أو ظهور الشاعر في مايكتب، أو تبديده للوهم قد تدعم الوهم الروائي الذي يسعى الروائي إلى تحقيقه. ولا تبدد تفننات الكاتب ومحسناته إحساسنا بالواقعية بالضرورة. (٦٤) ولاشك في أن سانجوبانثا والعم توبي، وبكي شارب أكثر واقعية من كثير من الشخصيات التي تظهر في روايات واقعية تماماً كروايات هنري جيمس وجوزيف كونراد. ثم إن واقعية السرد وكل المحاولات الهادفة إلى تقريب الرواية من المسرحية، وهي المحاولات التي وصلت إلى أشكال مفرطة في التطرف كرواية الفترة المخرجة من العمر التي كتبها جيمس عام ١٨٩٩ على شكل حوار يكاد يستغرق كل الرواية، أو كرواية الحوار التي كتبها بيرث غبالدوس تحت عنوان الواقعية عام ١٨٩٠ لا تؤدي بالضرورة إلى زيادة الواقعية، بمعنى «التصوير الأمين للواقع الاجتماعي». إذ أن أقصى نتائج هذه الطريقة، وهي تيار الوعي أو مسرحية الذهن، تقود إلى انحلال الواقع الخارجي تماماً. إذ يصور تيار الوعي ميلاً داخلياً نحو الفن الرمزي الذاتي الذي هو نقيض الواقعية. (٦٥)

لكن يبدو أن المعيار الأخير يعد بنتائج طيبة: أقصد الطلب من الواقعية أن تكون «تاريخية». فرواية الأحمر والأسود (١٨٣٠) لستندال تصور لنا الإنسان،

بكلمات إرخ آورباخ، «وقد احتضنه واقع كلي بنواحيه السياسية والاجتماعية والاقتصادية. واقع ملموس يتطور باستمرار». (٦٦) فجوليان سوريل وضع في علاقة حيوية مع فرنسا في فترة إعادة الملكية مثلما صور بلزاك أحداث رواياته في إطار مجتمع متغير بعد سقوط نابليون، ومثلما وضع فلوير فريدريك مورو في فترة ثورة ١٨٤٨. وقد تعلم بلزاك بوجه خاص من الرواية التاريخية، فبدأ بتقليد سكوت في الشوانين [وهم الموالون للملكية من أبناء مقاطعة بريتاني الذين ثاروا عام ١٧٩٣]. وهناك قدر من الصحة في قولنا إن طريقته الوصفية التحليلية هي طريقة سكوت مطبقة على مجتمع معاصر. كما تعلم بلزاك من المؤرخين، خاصة ميشليه، مما مكنه من الكلام عن «تعارض الألوان التاريخية» في وصفه

لشخصيتين مختلفتين، (٦٧) وفي استعمال المقارنات التاريخية باستمرار. وقد نذكر ذلك النقاش المتع في ابنة العم بتي حول طريقة الغزل التي اتبعت قبل الثورة وتلك التي اتبعت بعد إعادة الملكية. فقد كان الغزل أمرا متعيا في ظل الملكية القديمة، ولذا فإن المسيو هيولو، ذلك الفاسق الكهل، لا يمكنه أن يفهم المدام مارنيف بتقاليدها الخاصة بالمرأة الضعيفة، أو «بالأخت الرحيمة». (٦٨) ولكن مع تسليمنا بأن هذا الحس التاريخي قوي في أعمال بلزاك، وربما زولا وفلوير، فإننا نشك في أن الغالبية العظمى من الكتاب الواقعيين ينطبق عليهم شرط التاريخية هذا. وأنا لا أفكر فقط بكتاب مثل جين أوستن التي لا نستطيع أن نخمن من رواياتها أنه كانت هناك ثورة فرنسية أو حروب نابليونية، أو مثل شتغرت أو رابه اللدين يكتبان عن عالم رومانسي حالم، وقد يصح أن نصفهما بأنهما يتعميان إلى مدرسة البيدرماير في الفن، أو نصفهما مع لوكش بأنهما مثالان على ما يعرف بالتعاسة الألمانية. بل إن تولستوي نفسه لا يمكن اعتباره تاريخيا بهذا المعنى. فراه في الإنسان لا تاريخي متطرف، وهو يريد أن يجرده من كل مؤسساته وذكرياته التاريخية وأهوائه بل حتى من مجتمعه، وأن يعيده إلى معدنه الأصلي. وباختصار، كان تولستوي روسيا من رأسه إلى أخمص قدميه، ومع ذلك فلا يمكننا إلا أن نعدّه من الواقعيين. (٦٩)

لابد من أن نصل إلى نتيجة نافذة تثير الأعصاب : وهي أن الواقعية كمصطلح فترة ، أي كفكرة منظمة ، وغبط مثالي ، قد لا يتحقق تماما في أي عمل بذاته وسيكون ممتزجا في كل عمل من الأعمال بخصائص مختلفة وبمخلفات من الماضي وتتوقعات عن المستقبل ، وبصفات فردية تماما ، تعني «الوصف الموضوعي للواقع الاجتماعي المعاصر» . والواقعية تدعى أنها متفتحة على كل المواضيع ، وتهدف إلى أن تكون موضوعية في طريقتها رغم أن الموضوعية تكاد لا تتحقق عند التطبيق أبداً . والواقعية ذات نزعة تعليمية أخلاقية إصلاحية . وهي تحاول ، دون أن تدرك الفرق بين الوصف والوصفة ، أن توفق بين هاتين الصفتين في مفهوم «النمط» . والواقعية عند بعض الكتاب ، وليس عندهم جميعا ، تاريخية ، تدرك الواقع الاجتماعي كتطور دينامي .

وإذا ما استعرضنا هذه الصفات التي جمعناها لوجدنا أنفسنا أمام هذا السؤال الأخير : هل تلبي الواقعية شرط تمييز هذه الفترة بالذات عما عداها من الفترات في التاريخ الأدبي؟ يبدو أنه لا صعوبة في مقارنتها مع الرومانسية : فلا شك في أن الواقعية تخالف الرومانسية في إعلانها من شأن الأنا ، وفي تأكيدها على الخيال ، وفي طريقتها الرمزية ، وفي اهتمامها بالأساطير ، وفي مفهومها عن الطبيعة الحية . أما اختلاف الواقعية عن الكلاسيكية في سياقها الفرنسي والألماني فأقل وضوحا . فالكلاسيكية ، شأنها شأن الواقعية ، تريد أن تكون موضوعية ، تريد أن تتوصل إلى النمط ، ولاشك في أنها ذات نزعة تعليمية . ولكن لاشك في أن الواقعية ترفض مثالية الكلاسيكية ، وهي تفسر النمط كنمط اجتماعي وليس كشيء إنساني يتصف بالعمومية . كما ترفض الواقعية ما تفترضه الكلاسيكية من وجود سلم تقويمي للمواضيع ، وترفض المستويات الأسلوبية الثلاثة ، واستبعاد الكلاسيكية الضمني لبعض المواضيع . وإذا ضمنا القرن الثامن عشر في إنكلترة إلى الكلاسيكية فسزداد صعوبة التمييز بين واقعية القرن التاسع عشر وبينها بشكل واضح ، إذ لاشك في أن هناك استمرارية مباشرة في الأيديولوجية والطريقة الفنية بين الرواية الإنكليزية في القرن الثامن عشر ، وعلى الأخص روايات فيلدنج

رتشاردسون، وبين روايات القرن التاسع عشر التي ندعوها في العادة واقعية. والجديد في القرن التاسع عشر مرده في الغالب إلى الوضع التاريخي لما أنتجه القرن من أعمال، لوعيه بالهزات الاجتماعية التي حصلت في كلا القرنين: الثورة الصناعية، انتصار البرجوازية (الذي بدأت بذوره في إنكلترا في القرن الثامن عشر)، الحس التاريخي الجديد الذي وافق ذلك الانتصار، الوعي المتعاطف بأن الإنسان كائن يعيش في مجتمع، وليس كائنا أخلاقيا يواجه الله، والتغير الذي حصل في تفسير الطبيعة الذي تمثل في الانتقال من ربوبية القرن الثامن عشر وإيمانه - رغم ميكانيكية عالمه - بوجود هدف أخير لهذا العالم، إلى حتمية علم القرن التاسع عشر بنظامه اللاإنساني الصارم. ولكن رغم هذه الفروق التاريخية فإنني لا أرى أن رتشاردسون وفيلدنغ لا يستحقان أن يدعيا واقعيين من حيث الأسلوب والفن الروائي.

قلت « يستحقان » سهوا تقريبا، ولكنني أريد أن أوضح في الختام أنني لا أعتبر الواقعية الطريقة الوحيدة النهائية. بل هي طريقة من بين الطرائق، تيار كبير واحد له حدوده ونواقصه وتقاليده. ورغم ادعاء الواقعية بأنها تنفذ إلى الواقع مباشرة، إلا أنها عند التطبيق تتبع مجموعة من التقاليد والوسائل وتستبعد مجموعة أخرى. فالواقعية على المسرح مثلا غالبا ما عنت استبعاد الأمور غير المحتملة التي كان المسرح القديم يستغلها، كإبقاء الصدفة والإصغاء على الأبواب، والمقارنات المتعلقة التي نجدها تملأ المسرحيات القديمة. ويمكننا أن نصف وسائل إبسن المسرحية بنفس الوضوح الذي نصف به وسائل راسين. وعندما ننظر إلى الروايات الطبيعية نجدها متشابهة فيما بينها من حيث بنيتها وأسلوبها ومحتواها. لكن مزالق الواقعية لا تكمن فقط في تصلب تقاليدها، وفي ماتتبعده من أمور بل في الخوف من أن تنسى، بالاعتماد على نظريتها، الفرق بين الفن ونقل المعلومات، أو بين الفن ونقل المواعظ العملية. فعندما حاول الروائي أن يتحول إلى عالم اجتماعي أو إلى داعية أنتج فنا روائيا بليداً، لأنه عرض بضاعة ميتة وخلط بين الرواية والريپورتاج والتوثيق.

لقد انحدرت الواقعية في مستوياتها الدنيا إلى صحافة، إلى أطروحات، إلى وصف علمي - وباختصار، إلى لافن. أما في المستويات العليا فقد تجاوزت على أيدي أعظم كتّابها أمثال بلزاك وديكنز ودوستوفسكي وتولستوي، وهنري جيمس وإيسن، وحتى زولا، حدود نظريتها، وخلقت عوالم من صنع الخيال، ونظرية الواقعية هي في نهاية المطاف إستيقا سيئة لأن كل الفنون خلق، وهي عالم بذاتها قوامه الإيهام والأشكال الرمزية.



مفهوم الواقعية في البحوث الأدبية

(١) انظر كتابي تاريخ النقد الحديث ١ (نيو هيفن، ١٩٥٥)، ١٤/١ - ١٥، ٤٧
٤٨.

History of Modern Criticism

Theory of Literature انظر كتابي نظرية الأدب

(ط ٢، نيويورك، ١٩٥٦)، ص ٢٥٢ وما بعدها، ومقالتي «نظرية

التاريخ الأدبي»، "The Theory of literary History"،

أعمال حلقة براغ اللغوية، ٤ (١٩٣٦)، ص ١٧٣ - ١٩١.

Travaux du cercle linguistique de prague

ومقالتي «الفترات والحركات في التاريخ الأدبي»

"Periods and Movements in literary History"

في الكتاب السنوي للمعهد الإنكليزي ١٩٤٠ (نيويورك، ١٩٤١)، ص ٧٣ - ٩٣.

English Institute Annual

والتعديلات التي أدخلتها في مقالتي «مفهوم التطور في التاريخ الأدبي»

"The Concept of Evolution in Literary History"

[المنشورة في هذا الكتاب].

Kritik Der Urteilskraft

(٣) كانت : نقد الحكم

الفقرة ٧٢ : المثالية والواقعية في ما تهدف إليه الطبيعة، وانظر الفقرة

"Idealismus und Realismus der naturzwecke"

٥٨ في الأعمال Werke (فيسبادن، ١٩٥٧)، ٤٥٣/٥، ٥٠٦ - ٥٠٧،

Sammtliche Werke

وشلنغ : الأعمال الكاملة

(شتتغارت، ١٨٥٦)، القسم الأول، ٢١٣/١ : «الواقعية الحقبة تثبت

وجود اللاأنا بشكل عام». قارن ص ٢١١ و ٢١٢.

“Der reine Realismus setzt das Daseyn des Nicht-Ichs überhaupt”

(٤) من شلر إلى غوته ، ٢٧ نيسان ١٧٩٨ ، وقارن الرسالة المؤرخة في ٥ كانون الثاني والتي تعلق على فالنشتاين : «إن رفع الواقع إلى عالم المثال أمر يختلف تمام الاختلاف عن جعل عالم المثال جزءاً من الواقع». انظر فريدرخ شليغل، «الأفكار» “Ideen”

رقم ٩٦ من الأعمال النثرية التي تعود إلى فترة الشباب، تحقيق ج. ماير
Seine Prosaischen Jugendschriften

٢ (فيينا، ١٨٨٢)، ٢/٢٩٩، ٣٦٥.

(٥) المحاضرة رقم ١٤، الأعمال Werke تحقيق م. شروتر، ٣٦٨١٣.
ومن الغريب أن برنكمان وماركفارت يعتبران هذه القطعة سابقة للواقعية الشعرية “Poetischer Realismus” عند لدفع، ويالغان في تقييد جهل الباحثين الآخرين الذين يرون أن لدفع هو الذي ابتكر الاصطلاح (ماركفارت، ص ٦٠٨ - ٦٠٩، ٦٣٢، وبرنكمان، ص ٣ - ٤).

(٦) ١٣ (١٨٢٦)، عن بورغرهوف: «الواقعية والكلمات القريبة منها»
“Realisme and kindred Words”, Borgerhoff, منشورات الجمعية
اللغوية الحديثة PMLA، ٥٣ (١٩٣٨)، ٨٣٧ - ٨٤٣.

(٧) أخلاقية الشعر
“Moralite de la poesie”
Revue des deux mondes
في مجلة العالمين
السلسلة الرابعة، ١ (١٨٣٥)، ص ٢٥٩. عن بورغرهوف.

(٨) «مراجعة أدبية لي»
“Revue litteraire du mois”
Revue des deux mondes
في مجلة العالمين
٤ (١ تشرين الثاني ١٨٣٤)، ص ٣٣٩. عن واينبرغ، ص ١١٧ (انظر أدناه).

(٩) برنارد واينبرغ: الواقعية الفرنسية: ردّ الفعل لدى النقاد ١٨٣٠ - ١٨٧٠.

Bernard Weinberg, *French Realism: The Critical Reaction, 1830*
— 1870

(نيويورك، ١٩٣٧)؛ هـ. يو. فورست: «مجلة الواقعية لدورانتى»،
الفلولوجيا الحديثة، ٢٤ (١٩٢٦)، ص ٤٦٣ - ٤٧٩.

H. U. Forest, "Realisme, Journal de Duranty," *Modern Philology*

(١٠) هذه القائمة مأخوذة عن واينبرغ. وبالنسبة لفلوير أنظر مكسيم دو كامب،
مجلة العالمين *Maxime du Camp, Revue des deux mondes* ٥١
(حزيران، ١٨٨٢)، ص ٧٩١.

"Balzac and His Writings" (١١) «بلزاك وكتابات»
Westminster Review مجلة وستمنستر

٦٠ (تموز وتشرين الأول، ١٨٥٣)، ص ٢١٣، ٢١٢، ٢١٤؛ «وليم
ميكيس ثاكري وأرثر بندينس».

"William Makepeace Thackeray and Arthur Pendennis, Es-
quire"

Fraser's Magazine مجلة فريزر

٤٣ (كانون الثاني ١٨٥١)؛ ص ٨٦؛ لوس، مجلة وستمنستر، ٧٠
(تشرين الأول، ١٨٥٨)، *Westminster Review* ٤٤٨ - ٥١٨،
وخاصة ص ٤٩٤، ميسن (كيمبرج، ١٨٥٩)، ص ٢٤٨، ٢٥٧، وانظر
روبرت غورم ديفس: «الإحساس بالواقع في القصة الإنكليزية»

Robert Gorham Davis, "The Sense of the Real in English Fic-
tion"

Comparative Literature الأدب المقارن

٣ (١٩٥١)، ص ٢٠٠ - ٢١٧، رتشارد ستانغ: نظرية الرواية في
إنكلترا ١٨٥٠ - ١٨٧٠ (لندن، ١٩٥٩)، ص ١٤٨.

Richard Stang, *The Theory of the Novel in England 1850 — 1870*

(١٢) أعيد نشر هذه التوصية في كتاب ملاحظات ومراجعات، تحقيق بيردي شينيون لاروز (كيمبرج، ماساشوستس، ١٩٢١)، ص ٢٣، ٢٢.

Notes and Reviews, ed Pierre de Chaignon La Rose

(١٣) «هنري جيمس الابن»

Century Magazine

مجلة القرن

٢٥ (١٨٨٢)، ص ٢٦ - ٢٨.

(١٤) هتتر: «المدرسة الرومانسية»

Hettener, "Die Romantische Schule"

Schriften zur Literatur

كتابات حول الأدب

(برلين، ١٩٥٩)، ص ٦٦: فشر لا يستعمل الكلمة في «شكسبير

وعلاقته بالشعر الألماني» (١٨٤٤)،

Vischer, "Shakespeare in seinem Verhaltnis zur deutschen Poesie"

Kritische Gänge

وهي المقالة التي نشرت في جولات نقدية

(شتتغارت، ١٨٦١)، ١/٢ - ٦٢. وقد أعرب فشر في مقدمة ذلك

الكتاب عن أسفه لأن اصطلاح الواقعية لم يكن قد شاع بعد وقت كتابة المقالة.

Gesammelte Schriften, ed. A. Stern

(١٥) الكتابات المجموعة

تحقيق أ. شتيرن (لايبزغ، ١٨٩١)، ٢٦٤/٥ وما بعدها.

(١٦) رسل الحدود Die Grenzboten ١٤ (١٨٥٦)، ص ٤٨٦ وما بعدها،

والواقعيون ١٨٣٥ - ١٨٤١، "Die Realisten 1835 — 1841" في

كتاب يوليان شيمت: تاريخ الأدب الألماني منذ وفاة لسنغ

Julian Schmidt, *Geschichte der deutschen Literatur seit Lessings*

Tod

ج ٣، الوقت الحاضر ١٨١٤ - ١٨٦٧، (ط ٥، لايبسخ، ١٨٦٧).

Die Gegenwart, 1814 — 1867

(١٧) حول الفن والأدب، تحقيق ميخائيل لبستر (برلين، ١٩٤٨)، ص ١٠٣ - ١٠٤.

Über Kunst und Literatur, ed. Michail Lipschitz

(١٨) إلى هانس شتاركنبرغ، ٢٥ كانون الثاني ١٨٩٤، في وثائق الاشتراكية تحقيق إدورد برنشتاين (١٩٠٣)، ٧٣/٢ - ٧٥.

Dokumente des Sozialismus, ed. Eduard Bernstein

(١٩) «دراسات حول إميل زولا» "Studia sopra E. Zola"

Saggi critici (١٨٧٧) في مقالات نقدية

تحقيق ل. روسو (باري، ١٩٥٦)، ٢٣٤/٣ - ٢٧٦، وانظر المصدر

نفسه، ص ٢٩٩، نهاية المقالة الخاصة بالمطرقة L'Assommoir

(١٨٧٩)، وانظر المحاضرة التي عنوانها «المثال» "L'Ideale"

(١٨٧٧) في شعر الفروسية وكتابات متنوعة أخرى، تحقيق م. بتريني

La Poesia cavalleresca e scritti vari, ed. M. Petrini

(باري، ١٩٥٤)، ص ٣٠٨ - ٣١٣ وتلك التي عنوانها «الدارونية في الفن»

"Il Darwinismo nell arte"

(١٨٨٣) في مقالات نقدية Saggi critici، ٣٢٥/٣.

(٢٠) المذاهب المعاصرة (الصدق، والرمزية، والمثالية، والعالية، ومقالات أخرى) (كاتانيا، ١٨٩٨).

Gli "ismi" contemporanei (Verismo, simbolismo, idealismo, cosmopolitismo) ed altri saggi

Sobranie sochienii, ed. F. M. Golovenchenko (٢١) مجموعة الأعمال

تحقيق ف. م. غولوفنجنكو (موسكو، ١٩٤٨)، ١٠٣/١، ١٠٧ - ١٠٨.

(٢٢) ن. م.، ٦٤٩/٣، انظر الحاشية في صفحة ٩٠٢ التي تشير إلى استعمال

بلغارين للكلمة في وقت سابق من تلك السنة.

(٢٣) مجموعة الأعمال الكاملة، تحقيق ف. بافلنكوف (ط ٤، سينت

بيترسبرغ، ١٩٠٤ - ١٩٠٧)، ٦٨/٤، Sochineniya Polnoe sobra-

nie, ed. F. Pavlenkov

(٢٤) رسالة إلى أ. ن. مايكوف في ٢٣/١١ كانون الأول ١٨٦٨ في الرسائل،

Pisma, ed. A. S. Dolinin تحقيق أ. س. دولنين (موسكو، ١٩٢٨ -

١٩٣٤)، ١٥٠/٢، والرسالة الموجهة إلى ن. ن. ستراخوف ٢٦ شباط/

١٠ آذار ١٨٦٩ في المصدر نفسه، ص ١٦٩، ن. ن. ستراخوف وو. بلر:

السيرة والرسائل.... Biografiya, pisma.... (سينت بيترسبرغ،

١٨٨٣)، ص ٣٧٣.

(٢٥) مثلاً مقدمة تولستوي لكتاب قصص الفلاحين Peasant Stories من

تأليف س. ت. سيمينوف، تسخر من أسطورة جوليان الإسمتاري La

Legende de Julien l'hospitalier

What Is Art?

انظر ما الفن؟

Essays on Art, Eng. trans. A. Maude ومقالات حول الفن

الترجمة الإنكليزية بقلم أ. مود (أكسفورد، ١٩٣٠)، ص ١٧ - ١٨،

والمقدمة لموباسان (١٨٩٤) تجدها في المصدر نفسه، ص ٢٠ - ٤٥.

(٢٦) الأعمال الكاملة Samtliche Werke تحقيق غُنْتَر - فنكوفسكي

(لايتزغ)، ١٩٠٩ - ١٩١١)، ٢٥٤/٢٠.

(٢٧) الصالون Salon (١٨٣١) في الأعمال Werke, ed. Oskar Walzel

تحقيق أُنْكَر فالتسبل (لايتسغ، ١٩١٢ - ١٩١٥)، ٢٥/٦.

(٢٨) حول غسنغ انظر تاريخ كيمبرج للأدب الإنكليزي ١٤/٤٥٨،

Cambridge History of English Literature

وحول بن جونسون أنظر ر. غارنيت وإدموند غُس: الأدب الإنكليزي: سجلٌ

مصور - English Literature. An Illus- R. Garnett and E. Gosse

trated Record (١٩٠٣ - ١٩٠٤)، ٣١٠/٢.

(٢٩) التفسير الجديد للأدب الفكتوري، تحرير جوزيف إرنست بيكر
Reinterpretation of Victorian Literature, ed. J. E. Baker
(برنستن، ١٩٥٠)، ص ٥٨ - ٥٩.

(٣٠) روبرت و. فالك: «نشوء الواقعية»
R. O. Falk, "The Rise of Realism"
فترات انتقالية في التاريخ الأدبي الأمريكي، تحرير ه. هـ.
Transitions in American Literary History, ed. H. H. Clark
(درم، نورث كارولينا، ١٩٥٤).
(٣١) ميناييلس، مينسوتا، ١٩٥٦، ص ٩.

Charles Child Walcutt, American Literary Naturalism
(٣٢) برلين، ١٩٥٩، ص ٩٦، ١٠٢، ٢١٦، ٣٧٨، ٢٩١. وسواها.
Bruno Markwardt, Geschichte der deutschen Poetik
(٣٣) انظر مثلاً ص ٦١٥، ٦٦٠، ٦٨٠، ٦٩١، وهو يرى أنه لا وجود للهجاء
في أعمال ثاكري، ص ٦٦٦.
(٣٤) «واقعية أورباخ الخاصة»
"Auerbach's Special Realism"
مجلة كينين Kenyon Review، ١٦ (١٩٥٤)، ص ٢٩٩ - ٣٠٧.
(٣٥) توينغن، ١٩٥٧، ص ٢٩٨.

Richard Brinkmann, Wirklichkeit und Illusion
(٣٦) ن. م. ، ص ٣١٩، ٣٢٧.
(٣٧) كروتشه: الإستيقا Estetica (باري، ١٩٥٠)، ص ١١٨،
«المجمل في الإستيقا»
"Breviario di estetica"
في مقالات جديدة في الإستيقا Nuovi saggi di estetica
(باري، ١٩٤٨)، ص ٣٩ - ٤٠، «الإستيقا باختصار شديد»
"Aestetica in nuce" في المقالات الأخيرة (باري، ١٩٤٨)، ص ٢١.
Ultimi saggi

(٣٨) ل. أ. تموفيف: النظرية الأدبية *Teoriya literatury* (موسكو، ١٩٣٨)، عن روفس ماثيوسن الابن: البطل الإيجابي في الأدب الروسي
Rufus W. Mathewson, Jr., *The Positive Hero in Russian Literature* (نيويورك، ١٩٥٨)، ص ٧.

(٣٩) «بين الكلاسيكية والبلشفية. غيورغ لوكش كمُنظِّر للشعر»،
"Zwischen Klassik und Bolscewismus. Georg Lukacs als Theoretiker der Dichtung"

الرسول Merkur ١٢ (١٩٥٨)، ص ٥٠١ - ٥١٥.
(٤٠) انظر كتابي تاريخ النقد الحديث، ٧٧/٢.

History of Modern Criticism

(٤١) تأملات أدبية أخلاقية خيالية (بروكسل، ١٨٣٢)، ص ٤١ - ٥٨.
Charles Nodier, "Des Types en litterature" in *Reveries litterales, morales, et fantastiques*

(٤٢) حول هوغو أنظر كتابي، التاريخ *History*، ٢٥٧/٢ - ٢٥٨.
(٤٣) حول بلزاك وجورج ساند أنظر مقالتي «نظرية إبوليت تين الأدبية ونقده»
"Hippolyte Taine's Literary Theory and Criticism"

في النقد الأدبي، Criticism ١ (١٩٥٩)، ص ١٦ - ١٧.
(٤٤) ن. م. ، ص ١٨، من حول المثال *De l'Idéal* (باريس، ١٨٦٧)،
ص ١٠٧ - ١٠٨.

(٤٥) بلنسكي: مجموعة الأعمال *Belinsky, Sobranie sochinenii* (موسكو، ١٩٤٨)، ١٣٦/١ - ١٣٧.

(٤٦) دوبروليوبوف: المؤلفات المختارة، تحقيق أ. لافرتسكي (موسكو، ١٩٤٧)،
Dobrolyubov, *Izbrannye sochineniya*, ed. Lavretsky ص ١٠٤.

(٤٧) بيسارييف: «بازاروف» "Bazarov" (١٨٦٢)، «الواقعيون» (١٨٦٤)

٢. "The Realists" في الأعمال Sochineniya تحقيق بافلنكوف، ج ٢ .
 (٤٨) من ماثيوسن: البطل الإيجابي Mathewson, The Positive Hero
 ص ١٠٤ - ١٠٦ .
- (٤٩) جورجي مالنكوف، تقرير للمؤتمر التاسع عشر للحزب (٥ تشرين الأول ١٩٥٢) في مارتن إيبوت: مالنكوف : خليفة ستالين (نيويورك، ١٩٥٣)، ص ٢٢٧. Martin Ebon, Malenkov : Stalins
 . Successor
- (٥٠) فرانجيسكو دي سانتيس في شبابه، تحقيق ب فلاري (ط ١٨، نابولي، ١٩٢٦) La Giovinezza di Francesco De Sanctis, ed. P. Villari
 ص ٣١٤. انظر أيضا دروس حول الكوميديا الإلهية، تحقيق م .
 مانفريدي Lezioni sulla Divina Commedia, ed. M. Manfredi
 ياري، (١٩٥٥)، ص ٣٥٠ .
- (٥١) المذاهب المعاصرة Gli 'ismi' contemporanei ص ٣٥٠ .
- (٥٢) فريدرخ شيلهاغن : مساهمة في نظرية الرواية وتقنياتها (١٨٨٣) .
 Friedrich Spielhagen, Beitrage zur Theorie und Technik des
 Romans ولاحظ المقالة التي سبقت الكتاب : «حول الموضوعية في الرواية»
 (١٨٦٣)، "Uber Objektivitat im Roman". في كتابات متنوعة
 Vermischte Schriften (برلين ، ١٨٦٤)، ١ / ١٧٤ - ١٩٧ .
- (٥٣) انظر كتابي تاريخ النقد الحديث، ٥١ - ٥٠ / ٢ . History of Modern
 Criticism
- (٥٤) ن . م . ، ص ٢٠ - ١٩ .
- (٥٥) ن . م . ، ص ٣٠٠ .
- (٥٦) ن . م . ، ص ٣١٠ .
- (٥٧) ن . م . ، ص ٣٢٤ وما بعدها .
- (٥٨) عينات من حديث المائدة (لندن ، ١٨٥١)، ص ٧١، Specimens of

History of the Table Talk وكتابي تاريخ النقد الحديث، ١٦٢/٢ .
Modern Criticism

(٥٩) الأعمال الكاملة Complete Works، تحقيق هاو (لندن، ١٩٣٠)،
History of Modern Criticism، وكتابي تاريخ النقد الحديث، ٢٠٢/٢ .
ern Criticism

(٦٠) ن. م. ، ٢٠٤/٢ ، الرسائل Letters، تحقيق م. ب. فورمن
(أكسفورد، ١٩٥٢)، ص ٢٢٧ .

(٦١) الفصل ١٣. ومقدمة أرمانس Armanse. انظر كتابي تاريخ النقد
الحديث، ٤١٢/٢ . History of Modern Criticism

(٦٢) صور جزئية (لندن، ١٩١٩)، Partial Portraits، ص ١١٦، ٣٧٩،

مستقبل الرواية، تحقيق ليون إيدل (نيويورك، ١٩٥٦)، The Fuluer of

Notes on the Novel, ed. Leon Edel وملاحظات عن الروائيين

Novelists (نيويورك، ١٩١٦)، ص ٣٦.

(٦٣) الرواية في القرن العشرين (نيويورك، ١٩٣٢)، ص ١٤. Joseph

. warren Beach, The Rwentieth Century Novel

(٦٤) شتغارت، ١٩٥٧، ص ٨٦-٨٧. Kate Hamburger, Kogik der

. Dichtung

(٦٥) قارن ل. ي. بولنغ : «ما هو أسلوب تيار الوعي؟» L. E. Bowling,

“What is The Stream of Consciousness Technique”

مشورات الرابطة اللغوية الحديثة، PMLA ٦٥ (١٩٥٠)، ٣٣٧-٣٤٥،

وملفن فريدمن : تيار الوعي : دراسة في المنهج الأدبي (نيوهيفن، ١٩٥٥).

Melvin Friedman, Stream of Consciousness : A Study in

Literary Method

(٦٦) المحاكاة Mimesis (بيرن، ١٩٤٦)، ص ٤٠٩، الترجمة الإنكليزية التي

قام بها و. ر. تراسك (برنستون، ١٩٥٣)، ص ٤٦٣.

- (٦٧) ن . م . ، ص ٤٢٤ ، في العانس . *La vieille Fille* .
 (٦٨) ابنة العم بتي ، الفصل ٩ . *Cousine Bette* .
 (٦٩) حول تولستوي انظر آيزيا برلين: القنفذ والثعلب (أكسفورد ، ١٩٥٣) .
 . Isaiah Berlin, *The Hedgehog and the Fox*



الفصل السابع

الكلاسيكية كاصطلاح ومفهوم في التاريخ الأدبي*

يبدو أن من المستحيل في هذه الأيام أن نكتب عن الأدب الإنكليزي في القرن الثامن عشر دون استخدام اصطلاح الكلاسيكية أو النيوكلاسيكية الذي ربما فاق الأول شيوعاً. وهناك كتب مثل مسار الكلاسيكية الإنكليزية ، ومقالات بعناوين مثل «الاتجاه نحو الأفلاطونية في الإستطيقا النيوكلاسيكية» أو «الخشية من الخيال في النيوكلاسيكية الإنكليزية»، وفصول في التواريخ الأدبية حول «ظهور الكلاسيكية» و«تفكك الكلاسيكية»، إلخ (١). لكن ما يبدو لنا أمراً مسلماً به الآن لم يكن كذلك قبل ستين سنة: أما قبل مئة سنة فلم يكن الاصطلاح يستعمل إلا فيما ندر. ولم يدعُ الكلاسيكيون أو النيوكلاسيكيون الإنكليز أنفسهم بهذا الاسم، بل تكلموا في أحسن الأحوال عن تقليد القدماء، أو عن اتباع القواعد أو ما أشبه. وعندما اضمحلت شهرتهم في أوائل القرن التاسع عشر واعتبروا من مخلفات عصرٍ مضى، أطلق على ذلك العصر اسم «العصر الأوغسطي» أو «عصر بوب» أو «عصر الملكة آن»، ولكن ليس عصر الكلاسيكية. وقد تحدث مكولي عام ١٨٢٨ عن «المدرسة النقدية في الشعر»، وأشار بعض أعدائها لها تحت اسم «المدرسة الفرنسية» (٢). ونوقشت قضية ما إذا كان بوب شاعراً أم لا، أو ما إذا كان من أعلى الشعراء مرتبة، وهي القضية التي أثارها لأول مرة جوزيف وارتن في كتابه مقالة حول بوب (١٧٦٥) نوقشت في معرض المقابلة بين الشعر الطبيعي والمصطنع، أو في معرض التمييز بين الشعر العالي، الخيالي، «الصافي»، والشعر التعليمي أو الأخلاقي، ولكن ليس في معرض المقابلة بين الكلاسيكية والرومانسية.

* العنوان الرئيسي لهذا الجزء The Term and Concept of Classicism in Literary History

(p.p. 55 — 89) من كتاب Discriminations للمؤلف.

لقد مر وقت طويل قبل أن يطلق اصطلاح الكلاسيكية على أسلوب درايدن وبوب. لماذا؟ هل يمكننا تفسير ذلك؟ هل هناك من مغزى لغياب الاصطلاح؟ وإذا ما آتينا مع كروتشه بأن الفكرة لا توجد حتى يتم التعبير عنها فلا بد من أن نعتبر قضية الاصطلاحات قضية هامة جداً. وأنا أتفق معه على أن اصطلاحات مثل «عصر النهضة» و«الرومانسية» و«الباروك» و«الواقعية» تبلور الأفكار، وتصوغ مشكلة العصور الأدبية والأساليب السائدة مهما بلغ من شجئنا في دقة محتوى كل اصطلاح، وما يتضمنه من تقويم وامتداد في المعنى. لقد أصبحت هذه الاصطلاحات ضرورة من ضرورات التاريخ ويعبر غيابها عن عدم اكتراث بالتحديد، وبمشكلة الأسلوب الذي يميز فترة من الفترات، وبالأوصاف والتعميمات التي تتضمنها المصطلحات. وتزودنا إنكلترة في القرن التاسع عشر بمثال على ما نقول.

يبدو أن استخدام القرن التاسع عشر لعدد كبير من الاصطلاحات البديلة لاصطلاح الكلاسيكية من حين لآخر أمر له دلالة: فقد كان هناك شعور بالحاجة إلى اصطلاح ما، فجريت كلمات ثم أسقطت، لقد اندثرت كله «الكلاسيكالية» تماماً الآن، ولكننا نصادفها في رسالة كتبها إليزابيث بارث عام ١٩٣٩ تمحّح فيها الشاعر لاندلر باعتباره «أشد الشعراء كلاسيكية لأنه أكثرهم تحرراً من الكلاسيكية المجردة» (٣). ويشير رَسْكين في الجزء الأول من كتاب الرسامون الحديثون (١٨٤٦) إلى «الكلاسيكية المولدة» hybrid التي ينسبها لريتشارد ولسون، رسام المناظر الطبيعية (٤). ويشكو آرنولد في مقدمته لميروبي (١٨٥٧) من أن الناس «قد تعلموا أن الكلاسيكالية لا تنفصل عن البرودة» (٥). ويدعو لزي ستين في تاريخ الفكر الإنكليزي في القرن الثامن عشر (١٨٧٦) «كلاسيكية العصر... أمراً وسطاً بين ذوق عصر النهضة وذوق العصر الحاضر» (٦). ويتكلم و. ج. كورتهوب في حياة ألكساندر بوب (١٨٨٩) عن «الكلاسيكية التي وصلت ذروتها في قصيدة الحديقة النباتية التي كتبها إراسمس دارون» (٧). كذلك كان هناك الاصطلاح البديل: «الكلاسيكية»

classicality. الذي استخدمه رَسَكِنَ حينها أشار باحتقار إلى «كلاسية كانوفا الدينية» (٨). ثم أخذت تظهر اصطلاحات «كلاسيكي زائف»، «كلاسيكية زائفة» و«كلاسيكالية زائفة» ببطء في جو الدراسات الأدبية الفكتورية المعادي للقرن الثامن عشر. فهذا رسكن يصف كلود لوران بأنه «كلاسيكي زائف» عام ١٨٥٦ (٩). وهذا جيمس رسل لُولُ يتكلم في مقال له عن بوب (١٨٧١) عن «الكلاسيكية الزائفة»، كلاسيكية الكموب والباروكات الحمراء» (١٠). وفي عام ١٨٨٥ ظهرت هذه الكلمة في عنوان كتاب إنكليزي - لا بل أمريكي-، فقد كتب توماس سارجنت بري أحد أصدقاء هنري جيمس القدامى كتاباً عنوانه من أوبتر إلى لسنغ: دراسة للكلاسيكية الزائفة في الأدب. (١١). إلا أن لزي ستيفن استخدم اصطلاح «الكلاسيكالية الزائفة» الجديد عام ١٨٧٦ مشيراً إلى شعر ما بعد بوب (١٢).

أما اصطلاح «نيوكلاسيكي» الذي يزيد عما سواه حياداً فقد ظهر قبل ذلك. إذ ألقى وليم رشتن Rushton، الذي لا أعرف عنه شيئاً، محاضرة عنوانها «المدرستان الكلاسيكية والرومانسية في الأدب الإنكليزي» (١٨٦٣) تظهر أنه كان يعلم بأنه يبتكر. فهو يقول: «عندما نتكلم عن المدرسة الكلاسيكية في الأدب الإنكليزي فإننا نشير إلى أولئك الكتّاب الذين شكّلوا أسلوبهم على شاكلة القدماء، ولذا نشير لهم، لأجل التوضيح، باعتبارهم يمثلون مدرسة الكلاسيكية المجدّدة أو النيوكلاسيكية» في أعمال درايدن وبوب (١٣). لكن هذا الاصطلاح نادر الاستعمال جداً في العقود التالية حسب علمي. وقد استعمله سيتسيري في تاريخ النقد الأدبي (١٩٠٢) في فصل عنوانه «المذهب النيوكلاسيكي»، ولكن الكلمة لم تصبح مألوفة إلا في العشرينات من هذا القرن (١٤).

السبب هو أن كلمة «الكلاسيكية» انتصرت على بقية الاصطلاحات. كانت الكلمة قد استوردت في البداية من القارة الأوروبية وأطلقت على ما كان يجري هناك. ويبدو أن كارلايل كان أول من استخدم الكلمة باللغة الإنكليزية في مقالته عن شلر (١٨٣١) حيث عبّر باطمئنان زائد كذّبت الأيام عن اعتقاده بأن الإنكليز

«لا تشغلهم المجادلات الدائرة حول الرومانسية والكلاسيكية» (١٥). ويعدد كارلايل مازحا في كتاب الثورة الفرنسية (١٨٣٧) كل «المذاهب التي تشكل الإنسان في فرنسا من كاثوليكية وكلاسيكية وعاطفية وكاثينالية» [أكل لحوم البشر] (١٦). غير أن عداء كارلايل لتلك التجريدات أمر يدعو للاستغراب لأنه كتب تاريخ الثورة الفرنسية مستخدما اصطلاحات كتلك، وتحدث عن الوطنية الدستورية والسانزكولوتية* والملكية في كل صفحة تقريبا كما لو كانت أشخاصا. وقد كان على جون ستيورات مل أن يفسر «أن هذا التمرد على التقاليد الكلاسيكية القديمة كان يدعي رومانسية» في فرنسا (١٧). ولكن الكلمة تختفي من الإنكليزية لسنوات عديدة تالية على حد علمي، ولا تظهر في المناقشات المألوفة حول بوب ودرايدن. لكننا نجد لها في مقالة لآرنولد عن هاينه (١٨٦٣) حيث يصف «رفضه الثام للكلاسيكية والرومانسية التقليديتين» (١٨). ويقتبس ولتر بيتر في مقالته عن الرومانسية (١٨٧٦) التي أعد نشرها فيما بعد كملحق لكتاب تقديرات (١٨٨٩) ما كتبه مستندال عن الكلاسيكية والرومانسية (١٩)، ولكنه لا يستخدم الكلمة فيما عدا ذلك حتى في حديثه عن فنكلمان وغوته. وعبر إدوارد داودن عام ١٨٧٨ في معرض حديثه عن لاندنر عن قناعته بأن «المحاولات التي جرت لتوجيه أدبنا نحو الكلاسيكية لم تكن ذات أصول وطنية»، ولذلك لم يحالفها النجاح لوقت طويل (٢٠). بل إن إدموند غوس نفسه لا يعرف في كتاب الأدب الإنكليزي الحديث (١٨٩٨) إلا شعراً كلاسيكيا خلال حياة بوب ويضع الاصطلاح بين علامتي تنصيص (٢١). أما أولفر إلتون في كتاب العصور الأوغسطية (١٨٩٩) فيستخدم اصطلاح (الكلاسيكية الفرنسية) ويشير إلى «مثلي الكلاسيكية» الإنكليز (٢٢). بينما يشير هربرت غريترسن إشارة عابرة في مجلد آخر من السلسلة

* السانزكولوتية:

تعني الثورة المتطرفة. ويعود أصل التعبير إلى فقراء الجمهوريين خلال الثورة الفرنسية من كان يشار إليهم بأنهم لا يملكون سراويل يرتدونها، وهو المعنى الحرفي لكلمة Sansculotte [المترجم].

نفسها عنوانه النصف الأول من القرن السابع عشر (١٩٠٦) إلى «أن كلاسيكية العصور الأوغسطية تبدأ بالتشكل في الفترة التي نبحثها» (٢٣). ومع أنني لا أستطيع إثبات فكري بالاعتماد على الدقة الإحصائية، إلا أنني أعتقد أن كتاب تاريخ الأدب الإنكليزي (١٩٢٥) الذي كتبه لوي كازاميان ودعا قسماً كاملاً منه «الكلاسيكية ١٧٠٢ - ١٧٤٠» هو الذي ثبت الكلمة في الأوساط الأكاديمية، خاصة في الولايات المتحدة، حيث كان كتاب لغوي وكازاميان هو التاريخ المعتمد للأدب الإنكليزي حينها كنت طالباً في العشرينات.

لا شك في أن الأدلة التي قدمتها هنا بعيدة كل البعد عن الكمال، ولربما أمكن اكتشاف أمثلة أبكر من تلك التي ذكرتها لورود الكلمة للمرة الأولى رغم أن أمثلي تسبق الأمثلة التي ترد في القاموس الإنكليزي الجديد NED. ولكن لا بد من أن هذا الاستعراض صحيح. في مجمله: أي أن تأخر قبول اصطلاح الكلاسيكية كتسمية للأدب الإنكليزي في أواخر القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر يدل على أن الفكر الأدبي الإنكليزي ظل ينفر لوقت طويل من التجريد والاختزال اللذين يتضمنهما استعمال الكلمة. كما يدل على أن اهتمام هذا الفكر كان متجهاً وجهة أخرى. فعندما نقرأ ما كتبه كتاب القرن التاسع عشر عن بوب ودرايدن وسويفت وأديسون لانكاد نجد إلا حديثاً عن حياتهم وشخصياتهم ومبادئهم الأخلاقية، وربما آرائهم الدينية والسياسية. أما إذا وجدنا نقداً أدبياً فهو يكتفي عادة بالمختارات من شعرهم، وبالتأملات العامة التي لا تختلف كثيراً عما نجده في مناقشات القرن الثامن عشر: هل كان بوب شاعراً؟ هل كان بوب ودرايدن من خيرة ناثرينا؟ أما فكرة العصر كوحدة أسلوب فهي فكرة متأخرة، وقد تأخر ظهورها في إنكلترة عنه في القارة. لكننا نخطئ إن تجاهلنا أن اصطلاحات مثل «العصر الأوغسطي» و«عصر الملكة آن»، و«عصر بوب» إلخ، كانت تدل على وعي بوجود عصر له معالمه في الأدب الإنكليزي، أضحي في أوائل القرن التاسع عشر هدفاً للهجوم أورايةً للتحدي ضد الذوق الجديد. لقد قلت في بحث سابق عنوانه «مفهوم الرومانسية» (١٩٤٩) إن العديد من الكتاب الإنكليز «كانوا

يدركون، حتى بدون الاصطلاح، أنه كانت هناك حركة رفضت المفاهيم النقدية والممارسات الشعرية التي تميز بها القرن الثامن عشر» (٢٤). وقد لخص جفري، الذي كتب عام ١٨١١ «أن بوب كان أفضل ممثلي المدرسة الكلاسيكية في القارة» (٢٥)، ما يعتقد معظمنا هذه الأيام. لكن إشارة جفري إلى إلفارة تثير المشكلة الأساسية. فقد اعتبرت الكلاسيكية الإنكليزية مدرسة مستوردة من فرنسا. أي أنها النتيجة المباشرة لعودة الملكية إلى إنكلترا عام ١٦٦٠ عندما عاد آل ستورات من المنفى. ولقد عبر بوب نفسه عن ذلك بيتين معروفين هما:

انتصرنا على فرنسا ولكن مفاتها سحرنا
فانتصرت فنوئها على أسلحتنا» (٢٦).

لكن دي كوينسي لاحظ عام ١٨٥١ الصعوبة في هذا التسلسل التاريخي، ففسر البيتين تفسيراً متسهماً حين قال إن المقصود بالنص الإنكليزي ما حصل في معركة أجنكور عام ١٤١٥ بدلاً من انتصارات مارلبره على جيوش لويس الرابع عشر التي لا بد من أن بوب عنها. وقد اشتط دي كوينسي بسبب احتقاره للفرنسيين فأنكر أن يكون «أي من درايدن أو بوب قد تأثر أبسط التأثير بالأدب الفرنسي» وأكد على «أن ما فعله كانا سيفعلانه حتى ولو كانت فرنسا خلف الصين» (٢٧). ثم خصص هيوليت تين بعد ذلك في تاريخ الأدب الإنكليزي (١٨٦٤) صفحات تتسم بالبلاغة للمقارنة بين مولير الوداع الحكيم المذهب ووجرلي الفظ الغليظ السليط، وبين راسين الرهيف الأنيق وأتوي المتفهب البذيء. واختتم تين كلامه بقوله: إن الشخصيات التراجيدية في مسرحيات عصر عودة الملكية لا تشبه شخصيات راسين إلا «بالقدر الذي تشبه طاهية المدام سافيني سيدتها» (٢٨). وقد بينت كاترين ي. ويتلي في كتاب حديث لها عنوانه راسين والكلاسيكية الإنكليزية (١٩٥٦) تميز أسلوبه بالفذلة والمرح كل الأخطاء في الترجمة والتفسير التي ارتكبتها محورو راسين الإنكليز. وهي ترى أن هناك فجوة كبيرة بين الأدبين وأن الانكليز يفتقرون إلى التراث السيكلوجي الذي نجده عند الأخلاقيين الفرنسيين وفي التحليل الراسيني للعواطف (٢٩). كما

أكد هنري بير Peyre في كتاب ما هي الكلاسيكية؟ (١٩٥٣) على تميز الكلاسيكية الفرنسية وتفردا وقال «إن العلاقات بين الأدب الفرنسي في القرن السابع عشر وبين الآداب القديمة» كانت أضعف مما يعتقد (٣٠). أما بالنسبة للأدب الإنكليزي فقد أشار ب. س. وود إلى وجود «عناصر وطنية في النيوكلاسيكية الإنكليزية» (١٩٢٦) (٣١)، وبين العديد من الباحثين منذ ذلك التاريخ استمرارية الأدب بين العصر الإليزابيثي وعصر الملكية. لا بل إن فيليكس شلنغ كان قد عد بن جونسون أب «المدرسة الكلاسيكية» الإنكليزية منذ عام ١٨٩٨ (٣٢).

لكن هذا الفصل بين الأدبين الإنكليزي والفرنسي في تلك الفترة فصل لا يقنع أحداً ينظر إلى الموضوع من وجهة نظر التاريخ العالمي للنقد. إذ لا يفعل القائلون بمثل هذا الفصل أكثر من دفع القضية إلى وقت أبكر، إلى الأصول المشتركة. أي الأصول الأرسطية والهوراسية - للنظرية النيوكلاسيكية التي تلقت أول صياغة لها في إيطاليا في أوائل القرن السادس عشر ثم بعد ذلك بقليل على أيدي سكالفر الإيطالي الذي مارس نشاطه في فرنسا، ثم على أيدي الباحثين الهولنديين من أمثال فوبيس وهاينيس. وقد أعاد بن جونسون، كما تبين منذ وقت طويل، صياغة أفكار هؤلاء الكتاب وترجم بعضها (٣٣)، وتأثر النقد الفرنسيون في القرن السابع عشر بهم بشكل واضح، خاصة فيما يتعلق بالنظرية الدرامية. (٣٤) وما الكلاسيكية الإنكليزية في تاريخ النظريات النقدية. إلا جزء لا يتجزأ من التراث النيوكلاسيكي الهائل في أوروبا الغربية. فقد كانت على صلة مباشرة بفرنسا، وخاصة بكتابات بوالو، (٣٥) ولكنها أفادت أيضا من أصول النظرية الكلاسيكية الفرنسية في العصور القديمة، والإنسانية الإيطالية والهولندية. وما ندعوه بالكلاسيكية الإنكليزية هي كذلك بالفعل، وما استعرضناه من تاريخ لا بد من أنه أوضح أن التسمية صيغت قياساً على الكلاسيكية الفرنسية.

ولكن كيف بدأ الفرنسيون بالكلام عن الكلاسيكية؟ سنحتاج، للإجابة على

هذا السؤال، إلى التعمق أكثر في تاريخ الاصطلاح، إن كل القواميس نجبرنا أن كلمة classicus وردت لأول مرة في كتابات أولس غليس، الكاتب الروماني الذي يعود تاريخه إلى القرن الثاني بعد الميلاد، والذي أشار في شذراته المعنونة Noctes Atticae (ليالي أتيكا) إلى *classicus scriptor, non proletarius* [كاتب كلاسيكي وليس من طبقة العمال]، أي أنه حول الاصطلاح المستخدم في تصنيف طبقات المجتمع لأغراض الضريبة في الدولة الرومانية، واستعمله في تصنيف الكتاب إلى طبقاته (٣٦). وهذا يعني أن المعنى الأصلي لكلمة *Classicus* كان «الطبقة العليا»، «الامتاز»، «الأفضل». ويبدو أن الكلمة لم تستعمل في العصور الوسطى أبداً، ولكنها عادت إلى الظهور خلال عصر النهضة باللغة اللاتينية ثم باللغات المحلية. ومن المدهش أن أول مثال مكتوب بالفرنسية، في كتاب فن الشعر (١٥٤٨) لسبليه يشير إلى «الشعراء المجيدين الكلاسيكيين الفرنسيين من أمثال شعرائنا القدماء ألان شارتيه، وجان دي مون» (٣٧)، فالإشارة إلى هذين الشاعرين من شعراء القرون الوسطى تدل على أن اصطلاح الكلاسيكية لم يكن يرتبط بالعصور الكلاسيكية القديمة، بل كان يعني «التميز» و«الجودة» و«الانتفاء» إلى طبقة كبار الشعراء». ولست أعرف أي دراسة تتبع الطريقة التي أخذت بها الكلمة تعني «القدماء»، كما في قولنا «العصور الكلاسيكية» رغم أن سبب اكتساب ذلك المعنى واضح. لقد صارت كلمة كلاسيكي تعني روماني ويوناني، وظلت تتضمن معنى التفوق والنفوذ وحتى الكمال. كما أنني لا أعرف عن أي دراسة تتبع الطريقة التي ارتبط بها ما هو كلاسيكي بالصفوف المدرسية، أي بالكتب التي تدرس بالمدارس»، رغم أن سبب الارتباط واضح أيضاً. فقد كان الكتاب الكلاسيكيون القدماء هم الوحيدين من بين الكتاب الدنيويين الذين درسوا، وقد درسوا كنماذج أسلوبية تمحذى كمصادر للأفكار. ولقد أثار إرنست روبرت كورتيسوس في كتاب الأدب الأوروبي والعصور الوسطى في أوروبا اللاتينية (١٩٤٨) قضية تشكّل ذلك الكيان الأدبي، سواء أتشكّل ذلك الكيان من الكتاب القدماء، أو من

الكتاب العظام في الآداب الحديثة. ومن المفيد تتبع العملية بالتفصيل لكل أدب من الآداب. وقد كتب بوب عام ١٧٣٩ «أن من تمتد شهرته قرنا من الزمان لا يمكن أن تجد فيه أخطاء، وأنا أعتقد أن كاتباً كذلك الكاتب كلاسيكي، بحكم القانون» (٣٨). وطالب جورج سيول في مقدمته لقصائد شكسبير (وكانت جزءاً من أعمال شكسبير التي حققها بوب سنة ١٧٢٥) بطبعاتٍ حسنة التحقيق لأعمال المؤلفين الإنكليز «وهذا دَينٌ في عنقنا ندين به لكتابتنا العظام في النشر والشعر، فهم إلى حد ما كلاسيكيون، وعلينا أن نشيد فوق الأسس التي أرسوها باعتبارهم مشكّلي لغتنا ومهذبيها» (٣٩). واعتبر سيول شكسبير كاتباً يستحق مثل هذه العناية التي تلقاها على يد بوب. وهذا يعيدنا إلى معنى الكلاسيكية الذي صادفناه عند سبيلي: هذا هو شكسبير، وهو ينتمي إلى المجموعة المعتمدة من كبار كتّاب الأمة.

هذا المعنى نجده في فرنسا أيضاً، لكن الغريب أنه لاحق في التاريخ لظهوره في إنكلترا. فقد شكّا بير جوزيف توليه دوليفيه في تاريخ الأكاديمية (١٧٢٩) من أن «إيطاليا لها كتّابها الكلاسيكيون، أما نحن فليس عندنا أحد» (٤٠). وقد اقترح فولتير في رسالة لنفس الأب دوليفيه كتبها عام ١٧٦١ تحقيق «الكتاب الكلاسيكيين» الفرنسيين، طالباً تخصيص كورني له هو باعتباره كاتباً أثيراً لديه (٤١). ومما لا شك فيه أن كتاب قرن لويس الرابع عشر (١٧٥١) لفولتير يضع العصر وكتّابه إلى جانب العصور الذهبية الأخرى: عصر ليو العاشر وأوغسطس والإسكندر. لكن عصر بركليس محذوف من القائمة كالعادة (٤٢). لكن مدلول الكلاسيكية السائد في كل هذه الكتابات هو مدلول النموذج والمعيّار. والنموذج الأقدم خلف الكتاب الحديثين العظام من بين كتاب العصور الكلاسيكية القديمة أمر مفهوم ضمناً، ولكن بشكل لايزيد عن اعتبار دانتي كلاسيكياً في إيطاليا ولايزيد عن حديث الإسبان عن عصرهم الذهبي. أما قضية الأسلوب فلم تدخل في الموضوع.

كان الحادث الحاسم في تطور مفهوم الكلاسيكية هو الحوار بين الرومانسية

والكلاسيكية الذي بدأه في ألمانيا الأخوان شليغل . وقد تحدثت عن هذه القضايا مطولا في عدد من كتاباتي التي ركزت فيها في الماضي على الجانب الرومانسي ، ولا أرغب في تكرار نفسي(٤٣). وما يهمنا هنا هو أن تحول كلمة «كلاسيكي» من كلمة تعبر عن القيمة إلى كلمة تصف اتجاهها، أو غمطا، أو فترة أسلوبية يُسمَحُ داخلها بوجود اختلافات نوعية هو نقطة التحول الحاسمة . وقد أدت هذه الثورة التاريخية إلى ظهور الوعي بوجود تراثين أدبيين جنبا إلى جنب . وقامت المدام دي ستال بتفسير الثنائية الشليغلية لأول مرة في فرنسا في كتابها حول ألمانيا (١٨١٤)، ولكن كتاب أوغوست فلهلم شليغل محاضرات حول فن المسرح والأدب ظهر قبل أشهر من ظهور كتابها بترجمة قامت بها ابنة عمها المدام إنكردي سوسير(٤٤)، لأن كتابها تأخر نشره . وقد علّقت المترجمة في مقدمتها (١٨١٣) تعليقا يتصف بالذكاء حين قالت «إن صفة الكلاسيكية في كتاب السيد شليغل ما هي إلا وصف بسيط لنوع أدبي بغض النظر عن درجة الكمال التي عولج بها ذلك النوع»(٤٥). وكلنا يعرف المجادلات العنيفة التي أثارها كتاب المدام دي ستال، ولكننا لو تفحصنا نصوص الجدل بين الرومانسية والكلاسيكية لما وجدنا صيغة الكلمة classicisme، إذ لا أثر لها في المجموعة الكاملة التي جمعها كل من أغلي ومارتينو تحت عنوان الجدل الرومانسي ١٨١٣ - ١٨٣٠، رغم أن كلمة romantisme ترد مرتين في عام ١٨١٦(٤٦).

لكن إيطاليا هي التي تزودنا بأول مقال على ورود كلمة الكلاسيكية classilismo ويبدو أن المجموعة الشاملة التي جمعها إغديو بلوريني تحت عنوان مناقشات ومجادلات حول الرومانسية تمكنتنا من تتبع ظهور الكلمة . ففي أيلول عام ١٨١٨ تحدث جيوفاني بروجت بشكل عابر في ملاحظة له عن «استسلام الكلاسيكية المتحذلق»(٤٧) واستخدم إرمس فسكونتين في تشرين الثاني وكانون الأول من نفس السنة الاصطلاح استخداما متكررا دون قيود في «أفكار أساسية حول الشعر الرومانسي». وقد ميّز، على سبيل المثال، بين «كلاسيكية القدماء التي تدعو للإعجاب» و«الكلاسيكية المدرسية التي نجدها

عند المحدثين» (١٨). ومن الصعب علينا أن نصدق أن الاصطلاح قد ظهر على هذا الشكل العابر، واستعمل كأنه أمر مفروغ منه. وأغلب الظن عندي أنه ظهر من قبل في المناقشات التي كانت تدور حول إحياء التراث القديم في الفنون الجميلة والتي بدأها فنكلمان ودافيد، غير أنني لم أوفق إلى العثور على الكلمة في النصوص التي تخطر على البال، نصوص ميليزيا وسكوتيارا وإنيو كويرينو فسكونتي، ولا في الكتابات الكثيرة عن كانوفا.

لكن ما يعيننا في استعراضنا التاريخي هذا هو أن استدال التقط الكلمة في ميلان - فقد قرأ فسكونتي، وأعاد صياغة أفكاره، وكان يعرفه شخصيا - ثم أعطانا في كتابه راسين وشكسبير (١٨٢٣) تعريفه المازلين المشهورين للكلاسيكية والرومانسية: «الرومانسية هي فن تقديم الأعمال الأدبية القادرة على استثارة أكبر قدر ممكن من المتعة للأمم المختلفة، بما يسودها الآن من عادات ومعتقدات. أما الكلاسيكية فهي تقدم لهم على العكس من ذلك الأدب الذي أعطى أعظم قدر ممكن من المتعة لأجدادهم» (١٩). لكن يخطيء من يظن أن اصطلاح الكلاسيكية قد ثبت في فرنسا بعد استخدام استدال له. إذ لا يظهر الاصطلاح إلا لاما في الجدل الهام الذي دار خلال السنوات التالية، والذي أدى إلى مقدمة كُرميول (١٨٢٧). ولا تظهر الكلمة، حسبما يتبين من بحث استقصى ما دار من جدل خلال سنة ١٨٢٦، إلا مرتين في نشرة كتبها سريان ديماريه بعنوان العصر الحاضر (٥٠). وما لا شك فيه أن كلمة *classique* القديمة كانت تكفي معظم الأغراض، بينما بدت كلمة *classicisme* اشتقاقا مستقبحا. وقد دُعيت كذلك حتى في سنة ١٨٦٣ في قاموس لثريه، ولم يسمح لها بالدخول أبدا في قاموس الأكاديمية الفرنسية. وقد علق شافلييري Champfleury المبسر باصطلاح الواقعية الجديد، تعليقا ذكيا في كتابه الواقعية (١٨٥٧) حين قال «إن قوة كلمة *classique* منعت إدخال كلمة *classicisme* رغم محاولات بعض الناس (ومنهم استدال)» (٥١). والظاهر أن نكولو توماسيو، المصنف المعجمي العظيم في إيطاليا، قد شعر الشعور نفسه. فهو يعرف *classicismo* في قاموس

اللغة الإيطالية (١٨٥٨ وما بعدها) بأنها تعني «أولئك الذين يقولون إنهم يجّلون الكتاب الكلاسيكيين عن طريق تقليد الأشكال الأدبية التي استخدموها، واستخدامها كسوط يصفّعون به اعداءهم». ثم يضيف بسخرية مريرة، «إنها كلمة رشيقة كالقضية التي تشير إليها» (٥٧). لكن بعض الشعوب الأخرى لم تكن لديها فيما يبدو اعتراضات إستطيقية بهذه الدرجة من القوة ضد هذه الكلمة. فقد استخدمها غوته في حديثه عن «الكلاسيكيين والرومانسيين في إيطاليا» (١٨٢٠) (٥٣)، ومدح بوشكين عام ١٨٣٠ شاعراً اسمه ف. ن. غلنكا لأنه «لا يتبع الكلاسيكية القديمة أو الفرنسية، ولا الرومانسية القوطية أو الحديثة» (٥٤). ومدح بوشكين الكلاسيكية في نهاية الفصل السابع من إفقيتي أو نيفغن (١٨٢٨) مديحاً ساخراً عندما خاطب مُلهمّة الشعر الملحمي خطاباً متأخراً، أو أنه خطاب وأعلن فيه موضوعه: «أغني عن صديق شاب» (٥٥). أما في أسبانيا فتد الكلمة متأخرة جداً، إذ أنها لا ترد حسب قاموس كوروميناس إلا عام ١٨٨٤ (٥٦).

أما في فرنسا فقد حدث تطور هام، بغض النظر عما استخدم من اصطلاحات، إذ أُعلّي من شأن القرن السابع عشر الفرنسي باعتباره العصر الكلاسيكي في مقابل القرن الثامن عشر الذي يبدو لنا استمراراً مباشراً للقرن السابع عشر من حيث الأسلوب والنظرية النقدية. ولكن عورّض ما بين الفترتين في القرن التاسع عشر لأسباب لا نعيها على الفهم: فقد راق القرن السابع عشر لردة الفعل السياسية والدينية المحافظة بينما حمل فلاسفة القرن الثامن عشر وزر التحضير للثورة الفرنسية بل تسببها. ولكن المسؤولين عن تعريف هذه الأيديولوجية لا يستخدمون اصطلاح الكلاسيكية، أو لا يستخدمونه إلا لماماً.

فكتاب تاريخ الأدب الفرنسي (٤ أجزاء، ١٨٤٤ - ١٨٦١) لذريه نيسار تسيطر عليه فكرة الروح الفرنسية التي تصل مرحلة الكمال في القرن السابع عشر بينما يبدأ كل شيء بالانحطاط بعد ذلك. وكان نيسار أول من اتهم الرومانسيين بالانحطاط، وكان كتابه دراسات أخلاقية نقدية حول الشعراء اللاتينيين في

عصر الانحطاط (جزءين، ١٨٣٤) نقداً قاسياً لكتاب الفترة الفضية • Silver Latinity قاده إلى إدانة صريحة للأدب الفرنسي في عصره . وهو يرى أن الشعر الفرنسي الحديث تبدو عليه كل علائم الانحطاط التي صادفناها في أواخر العصور الكلاسيكية، بينما يماثل عصر لويس الرابع عشر عصر أوغسطس العظيم . وكان قد تحقق قدر من عودة الكلاسيكية مع النجاح الذي تحقق على يدي راشيل في إحياء تراجيديات القرن السابع عشر وفشل مسرحية هوغو النبلاء Les Burgraves، والنجاح العظيم الذي حققته مأساة لوكريس «الكلاسيكية» لبونسار عام ١٨٤٣ . وقد ادعى بونسار وجلاً أنه ما كان يذكر أن الناس يميزون بين «الكلاسيكيين والرومانسيين، أو بين الناس الذين تطلق عليهم أسماء كتلك» (٥٧) . وأكد فيها بعد (١٨٤٧) على أن «التجديد والتقليد، والرومانسية والكلاسيكية ما هي إلا كلمات تناسب الوصفات الجاهزة»، أما «في الفن فليس هناك سوى الجيد والردى» (٥٨) . وهو شعور جدير باحترام كروتش . لكنه شعور لم يؤد إلى شيء ، فقد تحدث المتحمسون الجدد للعصور الكلاسيكية القديمة عن «المدرسة الوثنية» ودعوا أسلوهم «يونانيا جديدا»، ولا شك في أن المدرسة كانت مشبعة بروح هيلينية جديدة، ورأت أنها تختلف اختلافاً كبيراً عن تراث الكلاسيكية الفرنسية . ولابد من أن تفهم مقالة سانت بوف الشهيرة «ما هو الكلاسيكي؟» (١٨٥٠) في هذا السياق . فمع أن سانت بوف يصرّ على التراث اليوناني الروماني إلا أنه يسعى إلى توسيع المفهوم . فهو يرى أن ثمة شيئاً يتجاوز التراث : أن هو ميروس ودانتي وشكسبير كلاسيكيون رغم أنهم لا يخضعون لمطلوبات ما ندعوه الكلاسيكية الفرنسية . وهو يعلم أن هذه الكلاسيكية بما تضمه من قواعد وقوانين شيء ينتمي إلى الماضي . لكنه مع ذلك يقول إن علينا

• الفترة الفضية من تاريخ الشعر اللاتيني :

هي فترة أعقبت الفترة الأوغسطية من تاريخ الأدب اللاتيني، وفيها سيطرت المحسنات البديعية على الشعر وكادت تقتل ما فيه من حياة، باستثناء شعر الهجاء . لأن شعر الهجاء لجأ إلى لغة قريبة من اللغة المحكية وابتعد عن الأساليب الأدبية المثقلة بالفنون البلاغية . (المترجم)

أن نحافظ على فكرة الكلاسيكية هذه، وما تتضمنه من تعظيم للكتاب الكلاسيكيين مع محاولة توسيعها وتخليصها من التزمّت (٥٩).

لا يستعمل أي من سانت بوف أو تين كلمة classicism. إلا أن سانت بوف أعاد صياغة ما يعنيه التراث الكلاسيكي، بينما سدده تين ضربة قاسية حيناً ربط في كتابه أصول فرنسا المعاصرة (١٨٧٤) طوباوية اليقاقة المجردة بعقلانية التراث الديكاري وجعل الثورة تبدو وكأنها نتيجة منطقية للروح الكلاسيكية. كذلك نادراً ما استعمل فردناند برونثير داعية الكلاسيكية الفرنسية الجديد في أواخر القرن، نادراً ما استعمل الاصطلاح. باستثناء مراجعة كتبها لكتاب إميل ديشانل رومانسية الكلاسيكيين (١٨٨٢) حيث استعمل برونثير الكلمة عدة مرات متأثراً باستعمال ديشانل المتكرر لها. أما جول ليميتّر فقد راجع الكتاب نفسه بدون أن يشعر بالحاجة لها (٦٢). وأنا لا أستبعد طبعاً إمكانية ظهور الكلمة في غير هذه الكتابات، ولكن انطباعي هو أنها لم ترسخ دعائمها إلا حوالي سنة ١٨٩٠. ففي سنة ١٨٨٩ ضم كتاب جورج بلسيه الحركة الأدبية في القرن التاسع عشر فصلاً تمهيدياً عنوانه Le Classicisme. ونشر يوجين فرانسوا لانتيلياك Lintilhac مقالة مهمة عنوانها «يوليوس سيزر سكالغر مؤسس الكلاسيكية» (١٨٩٠) (٦٣). وفي عام ١٨٩٧ وضع لوي برتران الكلمة في عنوان كتابه نهاية الكلاسيكية والعودة إلى الماضي، وهو دراسة متأنية لحركة الإحياء الكلاسيكية في أواخر القرن الثامن عشر. لكن ظل غوستاف لانسون في كتابه المعتمد تاريخ الأدب الفرنسي (١٨٩٤) يتقاعّد الكلمة في متن الكتاب، بينما يدعو عنوان فصل من فصول الكتاب غوز دي بلزاك وشايبيلان وديكارت «صانعي الكلاسيكية الثلاثة»، ويذكر عنوان قصير «وحدة الديكارتية والفن في الكلاسيكية» (٦٤).

انضم لوي برتران فيما بعد إلى مجموعة المحافظين الذين شنوا في بواكير القرن العشرين حملة مناهضة للرومانسية، وعزوا لها، على عكس ما فعل تين، كل شرور الثورة الفرنسية والفوضى التي تعم عصرنا. وقد تحولت كلمة الكلاسيكية

إلى ستار جديد له مدلولات سياسية، وفلسفية إضافة إلى مدلولاته الأدبية، وذلك على يدي شارل مورا محرر مجلة العمل الفرنسي، وبيير لاسير الذي كال المديح لمورا في نشرة عنوانها شارل مورا والنهضة الكلاسيكية (١٩٠٢)، ثم كتب كتاب الرومانسية الفرنسية (١٩٠٧) التحمس، وكذلك على يدي البارون إرنست سيلير الذي كتب ما يزيد على اثني عشر كتابا حول المرض الرومانسي. وكان المعنى الذي تضمنته قضية درايفس والحملة المناهضة للألمان قبل سنة ١٩١٤ واضحا: فقد ربط الألمان وشعوب الشمال عامة بالرومانسية، بينما ربطت الشعوب اللاتينية وفرنسا بالكلاسيكية. والمنطق يقول إن المشاعر القومية المتعنتة التي يتضمنها هذا التفسير للروح الكلاسيكية كان يجب ألا تحبها لغير الفرنسيين. لكن كتاب روسو والرومانسية الذي كتبه إرفنغ بايث (١٩١٩) استمد أفكاره واتجاهاته الرئيسة من هذه المجموعة الفرنسية مع أن بابت تنصل من نتائجها السياسية باعتباره أمريكيا وجمهوريا جيدا (٦٥). أما ت. س. إليوت فقد تشبّع خلال مكوثه في باريس (١٩١٠ - ١٩١١) بهذه الأفكار واعترف فيها بعد بأن كتاب مورا مستقبلي الذكاء (١٩٠٥) كان له تأثير كبير على تطوره الفكري (٦٦)، كما أن ت. ي. هيوم استمد الكثير من أفكاره من هؤلاء الكلاسيكيين الفرنسيين الجدد. وقد صارت مقالة «الرومانسية والكلاسيكية» (التي كتبت عام ١٩١٣ ولم تنشر إلا في عام ١٩٢٤) أشهر تعبير عن الكلاسيكية الجديدة. وهذا في رأي أمر يدعو للأسف، فمقالة هيوم مرتبكة متناقضة وتجعل الكلاسيكية معادلة للإيمان بالحظيئة الأولى وثبات الطبيعة البشرية واستحالة التقدم وإمكانية التوصل إلى شعر جاف جديد تعتمد على الصور البصرية (٦٧). لقد كانت الكلاسيكية الفرنسية في القرن السابع عشر عالمية النظرة، في مطامعها على الأقل. أما الكلاسيكية الجديدة فهي معتقد مجذب كانت له عند مورا وهيوم وإزرا باوند نتائج فاشية واضحة. ولذا فلا عجب إذا لم تشع رغم دفاع ت. س. إليوت عن تراث أقل تزمنا وأكثر شمولاً. ومقالته المعنونة «ما هو الكلاسيكي؟» (١٩٤٤) تكرر مفهوم سانت بوف حتى في بعض تفاصيله رغم أن إليوت يؤكد لنا أنه لم يكن

قرأ مقالة سانت بوف منذ ما يزيد على ثلاثين سنة. يقول إليوت: «إن ما يجري في شرايين الأدب الأوروبي هو دم لاتيني يوناني، لا كدورتين دمويتين بل كدورة واحدة، وانتماؤنا لليونان تم من خلال انتسابنا للرومان» (١٦٨).

غير أن ما يميّز الكلاسيكية الألمانية أو ما يدعونه Klassik هو رفضهم لهذا الرأي بالذات. وكلمة Klassik هي الكلمة الشائعة في الكتب الألمانية عن الأدب. ويبدو أنه ليس ثمة من يدرك أن الكلمة جديدة، ولم يتبع تاريخها أحد، إذ نجد في تلك المهمة العلمية التي أتمت على خير وجه تحت عنوان موجز في الفلولوجيا الألمانية في المجلد المُعْتَوَن تاريخ الكلمات الألمانية (١٩٤٢) المعلومة الخاطئة التي تقول إن كلمة Romantik صيغت على شاكلة Klassik (٦٩). لكن الحقيقة هي أن كلمة Romantik وردت في كتابات نوفالس عام ١٨٠٠، بينما لم أجد Klassik مستعملة قبل عام ١٨٨٧. لكن هناك استثناء فريداً نجده عند فريدريخ شليف. ففي ملاحظاته التي لم تنشر إلا عام ١٩٦٣ والتي تعود إلى عام ١٧٩٧ نجد الأقوال الغامضة التالية: «الكلاسيكية المطلقة تقضي على نفسها بنفسها. Absolute Klassik also annihiliert sich selbst. وكذلك «ليست التسمية إلا استخلاصاً للكلاسيكية» (٧٠) Alle Bildung ist Klassik. وقد استخدم Abstraction. هذه على الأقل هي نتيجة بحثي لحد الآن. وقد استخدم أوتوهارناك الكلمة في كتابه غوته في فترة نضجه (١٨٨٧) بين علامتي تنصيص أولاً ثم في الجملة الخاصة ببوفوريون بوصفه ولادة العبقريّة من زواج الكلاسيكية والرومانسية (٧١) der geniale Spross der vermählten Klassik und Romantick. ويبدو أن هناك هارناك شعر أن الكلمة جديدة، ذلك أنه في

مقدمة كتاب لاحق له هو الكلاسيكية الألمانية في عصر غيته (١٩٠٦) يقول مفسراً: «لم أستطع هذه المرة أن أتفادى الكلمتين القبيحتين Classicism و Classicist اللتين أستعمل بدلا منها كلمتي Klassik و Llassisch لأن الاستعمال الدارج أعطى كلمة Klassisch مدلولاً ضيقاً خاصاً بالنسبة للشعر الألماني» (٧٢). ويميز هارناك بين Klassizismus وهي تقليد القدماء و Klassik

وهي كلمة تصف أعمال الكاتبين الكلاسيكيين العظمين غوته وشلر. ولم تشع كلمة Klassik في بادئ الأمر إلا ببطء. وقد استعملها كل من يوجين فولف وهارينغ هارت في بيانين أصدرهما عن الاتجاه الطبيعي في الفن، أو ما سماياه «بالاتجاه الحديث» Die Moderne في كل من عام ١٨٨٨ و ١٨٩٠ (٧٣). أما كارل فايتبرخت فيفضل الفصل بين Klassisch و Klassizistisch في كتابه على هذا الجانب من فإيمار: كتاب عن غوته (١٨٩٥) لأن Klassizismus جنحت بعقريّة غوته عن مسارها الصحيح (٧٤). وقد استخدم أوتوهارناك الاصطلاح في عنوان كتابه الحياة الفنية الألمانية في عصر الكلاسيكية (فإيمار، ١٨٩٦) بل لقد استخدمه أدولف بازرتلز، ذلك المؤرخ الأدبي المتعصب للعنصر التوتوني، وذلك عام ١٩٠٦ في فصل من فصول كتابه المرجع في تاريخ الأدب الألماني (٧٥). وحلت الكلمة الجديدة في الطرف الآخر من المطياف الثقافي الألماني عند فريدريخ غندلف، تلميذ شتفان غيورغه، محل كلمة Classicism الأقدم. فقد حمل الفصل الأخير من كتاب شكسبير والروح الألمانية (١٩١١) عنوان Klassik und Romantik (٧٦). وهناك في كتابه غوته (١٩١٦) تعريف للفرق بينهما، وهو أن «Klassizismus تختلف عن Klassik الساذجة بكونها تدرك ماذا تفعل» (٧٧). وفي عام ١٩٢٢ استعمل فرتس شترخ الكلمة في عنوان كتابه الكلاسيكية والرومانسية في ألمانيا: أو الكمال واللاهائية (ميونخ، ١٩٢٢)، وهو يضم أوسع التايولوجيات الألمانية أثرا، ويطبق مبادئ فلغلن في تاريخ الفن على الأدب. وصارت الكلمة بعد ذلك شائعة جدا. وهناك أطروحة كتبها ألكساندر هويسلر، تلميذ فرتس شترخ عنوانها Klassik und Klassizismus in der deutschen Literatur (١٩٥٢) (٧٨) تفصل الفرق بين الكلمتين بدون الإحساس بأن الفرق جديد. ويربط هويسلر الكلاسيكية classicism بغوتشد ويوهان إلابس شليغل وKlassik بغوته وشلر. لكن انتصار الكلمة الجديدة لم يكن في البداية شاملاً فقد ظل أوسكار فالتسّل عام ١٩٢٢ يتحدث عن Klassizismus كلما أشار إلى غوته (٧٩). ولا يبدو في تقرير كتبه بول ميركر عن

وضع البحث الأدبي في العام نفسه أنه كان يعرف الكلمة الجديدة (٨٠)، ويقول فرانتس شلتس في بحث يعود لعام ١٩٢٨ صراحة إنه لا يجذب استعمال الصيغة الجديدة. يقول: «تعودنا مؤخراً - بتأثير فورتس شترخ فيما يبدو - على الفصل بين Klassizismus و Klassik. إذ تبدو Klassizismus وكأنها تشير إلى المحاولات الأقدم لتقليد القدماء بينما تفهم Klassik على أنها نقيض الـ Romantik في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، أي أنها الفكر والنظرية والممارسة الشعرية التي تمثلت بكل من غوته وشلر. أما أنا فأحبذ الإبقاء على المفهوم القديم، وأن أطلق اسم Klassizismus على الحركة» التي بدأت بفنكلمان وانتهت ببيغل (٨١). لكن شلتس نفسه خضع للاتجاه الجديد فكتب مجلدين فيما بعد عنوانها كلاسيكية الألمان ورومانسيته (١٩٣٥، ١٩٤٠) (٨٢).

من الممكن تفسير نجاح الاصطلاح الجديد، فالكلاسيكية التي تشبه الكلاسيكية الفرنسية، أو كلاسيكية الفنون التشكيلية في نهاية القرن الثامن عشر ليست مناسبة كثيراً لغالبية كتابات غوته وشلر إذا استثنينا تينك المرحلتين من حياتهما اللتين حاولا فيها عن وعي تقليد القدماء - أي عندما كتب شلر آلهة الإغريق عام (١٧٨٨)، وكتب أفكاره الخاصة بالكلاسيكية Classizitat في رسالة وجهها إلى كورنر بخصوص ملحمة كان ينوي كتابتها عن فريديريك الأكبر (٨٣)، وعندما كتب غوته إفيغي في تورس وذهب إلى إيطاليا وكتب هناك مراثيه الرومانية، والقطعة الناقصة أخيل، والقصيدة الروائية هرمان ودوروتيا ودعا في الفنون التشكيلية إلى اتباع الكلاسيكية المتصلة في الأشكال والمضامين. لكن الكلاسيكية كلمة لا تناسب غويتس فون برلنغن ولا فرتز ولا الديوان الشرقي الغربي ولا فاوست، وهي حتى لا تناسب اللصوص [شلر] ولا معسكر فالنتناين ولا فتاة أورليانز التي أعطاها شلر نفسه العنوان الفرعي «مأساة رومانية». واستعادت كلمة Klassik معناها القديم الذي يدل على المعيار أو المثال بينما اختفى الارتباط الأسلوبى بالقدماء اختفاء يكاد يكون تاماً. وصارت تعني شيئاً شبيهاً بـ «عصر غوته» أو بـ «الحركة الألمانية»، Deutsche

Bewegung (٨٤)، ذلك الاصطلاح الذي يفصل الأعمال الكلاسيكية الألمانية عن الكلاسيكية العالمية ويهاض الميل العربي لتسمية كل من غوته وشلر رومانسين.

هناك في الأدب الألماني، كما في الأدب الفرنسي، شيء لم يفحص بعد باستقصاء، ألا وهو العملية التي تحول كتاب القرن الثامن عشر العظام من خلالها إلى كلاسيكيين Klassiker وتحولت فيها فترة فايمار إلى عصر كلاسيكي. ولا يزال الألمان يصفون ستة من كتبهم بأنهم Klassiker، وهؤلاء الستة هم كلوبشتوك، ولسنغ، وفيلاند، وهيردر، وغوته، وشلر (٨٥). وهذه مجموعة بالغة التباين يبدو كلوبشتوك من بينها أقرب إلى ما يمكن أن ندعوه فترة الإرهاص بالرومانسية، أو فترة العاطفية المفرطة. ورغم أن لسنغ هاجم مفاهيم التراجيديا الفرنسية إلا أنه يبدو لنا كلاسيكياً عقلاً يقدس أرسطو. أما فيلامد فيبدوننا رجلاً من رجال عصر التنوير نحس أن فنه أقرب إلى فن الروكوكو، بينما يبدو لنا هيردر أقرب إلى فترة الإرهاص بالرومانسية بما يتصف به من لاعقلانية. فكيف ندعو كاتباً كهيردر الذي صاح عام ١٧٦٧: «يا لتلك الكلمة اللعينة - الكلاسيكية!» (٨٦)، والذي هاجم غوته وشلر لأنها انقلبا إلى الكلاسيكية واعتبر ذلك خيانة لتعاليمه - كيف ندعو كاتباً كذلك كلاسيكياً؟

لكن غوته وشلر لم يدعوا نفسيهما كلاسيكيين، وكان شعورهما نحو قضية إرساء دعائم الأدب الكلاسيكي شعوراً غامضاً معقداً. فقد قال غوته عام ١٧٩٥ في مقالة مذهشة عنوانها «الثورة الأدبية» Literarischer Sansculottismus إنه ليس، من بين الكتاب الألمان، من يدعو نفسه كلاسيكياً، وإنه لا يرغب «بالثورات التي قد تعد للأعمال الكلاسيكية في ألمانيا» (٨٧). وقد كتبت المقالة تلك قبل أن تنفي الثورة الفرنسية مسيرتها. وكان غوته يخشى مخاطر المركزية وإلغاء الدويلات الألمانية الصغيرة التي ارتبط بإحداها ارتباطاً وثيقاً، ذلك لأن الكلاسيكية عنت له نوعاً من الكتابة التي تعبر عن وحدة الأمة. ولم يستعمل غوته الاصطلاح بكثرة إلا بعد أن أثار الأخوان شليغل الجدل الكبير بين الرومانسية

والكلاسيكية]، إما منكر الفرق بينها ومتشبا بمعنى الجودة القديم وإما معبراً عن انحيازه ضد الرومانسيين. وقد ورد في رسالة كتبت عام ١٨٠٤ أن غوته رفض التمييز بين الرومانسي والكلاسيكي لأن «كل ما هو جيد كلاسيكي بطبيعته» (٨٨). ولكن غوته في عام ١٨٢٩ قال قوله الشهير: «أدعو الكلاسيكي سلباً والرومانسي مريضاً» (٨٩). لكن علينا أن نتذكر السياق التاريخي: فقد كان منزعجا من الأشكال المتطرفة التي اتخذتها كتابات زاكرايس فيرنر وي. ت. أ. هوفمان، ولم تعجبه الرواية الفرنسية المحمومة الجديدة roman frenetique ودعا فيها بعد رواية هوغو كاتدرائية نوتردام «أسوأ كتاب كتب على الإطلاق» (٩٠). كان غوته قد نسي المعنى الأصلي الأوسع للتمييز بين الكلاسيكية والرومانسية، إلا أنه أدعى خاطئا في حديث له مع إكرمان عام ١٨٣٠ أن الآخرين شليغل لم يفعلوا أكثر من إعادة تسمية الفرق الذي أقامه شلر بين المطبوع والمصنوع (٩١). غير أن غوته ظل دائما يقول إنه فوق مستوى المعركة، فقد قصد في هيلنا، وخاصة في شخصية يوفوريون، «أن يوفق بين الشكلين الشعريين» (٩٢).

كان غوته إبان حياته يتحول بسرعة إلى «الكلاسيكي الألماني» أو أحد كلاسيكيين اثنين، مع أنه نظر إلى الجدل الدائر عن بعد. لكن لا يزال الكثيرون يجهلون أن غوته قد أفل نجمه بعد النجاح العالمي لرواية فرتر، وأنه ما عاد للنتطوع في الأدب الألماني إلا بعد نجاح هرمان ودوروتيا (١٧٩٧)، وبعد الأثر الذي خلفته الشذور الهجائية التي كتبها بالتعاون مع شلر. لكن غوته كان له أعداء كثيرون حتى في أواخر القرن الثامن عشر، منهم المسيحيون العاديون الذين ساورتهم الشكوك بأنه ملحد وثني، ومنهم التحمسون لعصر التنوير من المؤمنين بمذهب النفعية الذين رأوا فيه ميلاً مفرطاً للنواحي الإستطيقية، واللاعقلانيون المتطرفون الذين وصموه بالبرود وبالميل نحو الكلاسيكية وتحكيم العقل والحكمة المستمدة من التجارب الحياتية اليومية (٩٣)، ولم ترس دعائم الشهرة التي حازها غوته إلا على أيدي الأخوين شليغل اللذين فضلاه على شلر دون أن يعتبرا أيما من شلر أو غوته كاتباً كلاسيكياً. وقد عبر فريدريخ شليغل منذ عام ١٨٠٠ عن أمله في

أن يتمكن غوته من تحقيق مهمة «التوفيق بين الكلاسيكية والرومانسية» (١٨٤٤)، بينما بحث أوغوست فلهلم شليغل أعمال غوته في محاضراته الدرامية (١٨٠٩ - ١٨١١) مع بقية الأعمال المسرحية الرومانسية التي كتبت عقب وفاة شيكسبير.

لا نعرف كيف غدا كل من غوته وشلر ممثلي الكلاسيكية الألمانية إلا بشكل عام جداً. ولا شك في أن الادعاء بعظمة غوته الخارقة ظهرت في وقت مبكر جداً: فقد دعا فريدريخ شليغل عام ١٧٩٨ (٩٥) مثلاً كلاً من غوته ودانتي وشكسبير «النغم الثلاثي العظيم» في الشعر الحديث ووضع رواية فلهلم مايسر مع فلسفة فخته والثورة الفرنسية باعتبارها الأحداث المصيرية في عصره (٩٦). كما يظهر كل من غوته وشكسبير وثرانسن ودانتي في تيرينيو للدفن تيك (١٧٩٩) باعتبارهم «المقّدين الأربعة» في جنة الشعر (٩٧). وقد وجدت في كتاب بقلم ك. أ. شالر يعود لسنة ١٨١٢ أن غوته يدعي «باعتراف الجميع رأس شعراء ألمانيا في هذا العصر لا ينازعه منازع في بقية الشعوب الأوروبية» (٩٨). وكلنا نعرف عن إهداء بايرون مسرحيته ساردنابالس لإهداء العبد لسيدته في الأدب رغم أن بايرون الذي لم يكن يعرف الألمانية ما كان قادراً على تكوين فكرة كافية عن عظمة غوته (٩٩)، كما نعرف عن ذلك السيل الذي لا ينقطع من الزوار المعجبين في سني غوته الأخيرة. ولم يأت هؤلاء من ألمانيا فقط، بل ضموا أشخاصاً مثل المدام دي ستال وبنجامين كونستان وجان جاك أمبير وثاكيري ومسكيفج وأينلشلاغر وكولار وكثير غيرهم (١٠٠).

ويبدو أن كتابات غوته قد دخلت المدارس الألمانية في وقت مبكر جداً (١٠١). ولكن استعمال هذه الكتابات للقراءة في المدارس ما هو إلا مظهر من مظاهر النجاح الشعبي، والنجاح في المسرح، وفوق كل شيء النجاح لدى السلطات التي وجهت النظم التربوية في بروسيا وغيرها من الدويلات الألمانية. ولا شك في أن الدور الذي لعبه فلهلم فون همبولت وغيره من مؤسسي المدارس الثانوية الألمانية ذات الميول الكلاسيكية Gymnasium اكتسب أهميته القصوى بسبب التحالف بين مثال الثقافة اليونانية Paideia وكلاسيكية غوته وشلر التعليمية، أو

التي أمكن استغلالها في التعليم . أما الميل الذي نراه في القرن العشرين للفصل بين غوته وشلر وبين الكلاسيكية فما هو إلا مظهر من مظاهر انحطاط المدارس الثانوية الكلاسيكية ومثال الثقافة الحرة برمته، ذلك المثال الذي صاغه في إنكلترة أيضا ماثيو آرنولد متخذاً من غوته مصدراً جزئياً لأفكاره . وليس هناك أفضل من الإشارة إلى الدور الذي لعبه كتاب بيتنا فون أرنييم مراسلات غوته مع طفله (١٨٣٥) وكتاب إكرمان أحاديث مع غوته (١٨٣٥) في تشكيل صورة غوته كشخصية أولية بالرغم من الانتقادات السياسية والبرالية التي شنتها الشبيبة الألمانية وبالرغم من محاولة هاينه لنسبة غوته إلى «فترة فنية» ماضية . وقد تدعمت مكانة غوته باعتباره عَلم الكلاسيكية الألمانية بعد وفاته رغم الهبوط المؤقت الذي لحق بها فيما يبدو في الأربعينات والخمسينات، بالمقارنة مع مكانة شلر على الأقل . ومع ذلك ظلت كتب التاريخ الأدبي لا تعتبر غوته وشلر علمي الكلاسيكية الألمانية، أو ممثلي الكلاسيكية لوقت طويل . ففي كتاب فرانتس هورن تاريخ ونقد للشعر والبلاغة الألمانية (١٨٠٥) على سبيل المثال، وهو المرجع الذي استخدمه كارلايل، لا نسمع إلا عن عصر كلوبشتوك ولسنغ وغوته (١٠٢) . ولم يكن اصطلاح الكلاسيكية في الجزء الأول من القرن التاسع عشر برمته، وهو الجزء الذي سادته النظريات والميول الرومانسية، اصطلاحاً يستخدم للمديح . ففي عام ١٨٠٠ عبر فريدريخ شليغل عن احتقاره «لن يدعون بالشعراء الكلاسيكيين الإنكليز، أمثال بوب ودرابدن ومن لف لفهما» (١٠٣) كما عاجلت سلسلتنا محاضرات أوغوست فلهلم شليغل التي ألّفها في كل من برلين وفيينا كل أشكال الكلاسيكية - الفرنسية منها والإنكليزية والألمانية - معالجة أُنِمت بالقسوة . وتفاادت أوسع التواريخ الأدبية أثراً مصطلح الكلاسيكية ومشتقاته . فهذا غريفينس لا يشير في كتابه تاريخ الأدب القومي الشعري عند الألمان (٥ أجزاء، ١٨٣٥ - ١٨٤٢) إلى أي من غوته أو شلر باعتبارهما كلاسيكيين رغم أنه وصف مجلة شلر Die Horen مرة بأنها المجلة التي بُنيت قواعد الأسلوب والذوق بحيث مهدت الطريق للفترة الكلاسيكية في اللغة الألمانية لكي تبدأ . لكن

غرفينس كثيرا ما يشير إلى فاوست بصيغتها التي اتخذتها في طبعة ١٨٠٨ باعتبارها تضع غوته «في طليعة الاتجاهات الرومانسية» (١٠٤). كما أن فلمار الذي كتب تاريخا ناجحا جدا للأدب القومي الألماني (١٨٥٧) دعاغوته «أعظم عبقرى في عصرنا الحديث» وأشار إلى عصره بوصفه «الفترة الثانية من فترات ازدهار الأدب الألماني» (١٠٥)، ولكنه لم يستخدم كلمة الكلاسيكية قط. وفي كتاب منسى قيم يتناول التراث الكلاسيكي كتبه كارل ليو كوليفيوس Cholevius عنوانه تاريخ الشعر الألماني طبقاً للعناصر القديمة (جزءان، ١٨٥٦)، نجد أن الكاتب يصف غوته وشلر باعتبارهما «حققا وحدة العنصرين الرومانسي والقديم» رغم أن كوليفيوس يتكلم عن المراثي الرومانية باعتبارها كتبت في الفترة الكلاسيكية من حياة غوته (١٠٦). ولم تشع كلمة Klassizismus على حد علمي إلا في كتاب هرمان هتزر التاريخ الأدبي للقرن الثامن عشر (٦ أجزاء، ١٨٥٦ - ١٨٧٠). غير أن هتزر يحتفظ بالكلمة للفرنسيين الذين يدّعي أن غوته وشلر «انتصرا عليهم». ويشير هتزر في الأجزاء الأخيرة من تاريخه العظيم إلى «العصر الكلاسيكي في الأدب الألماني» - لكن ذلك كان في عام ١٨٧٠ (١٠٧). أما قبل ذلك فقد كان رودولف فون غوتشال في كتابه الواسع الانتشار الأدب القومي الألماني في القرن التاسع عشر (١٨٥٤) قد أشار إلى كل من غوته وشلر باستمرار باعتبارهما العلمين الكلاسيكيين die Klassiker (١٠٨). ولا شك في أن ذلك صار هو العرف الشائع، وهو العرف الذي ترسّخت دعائمه عندما أُلغيت الإمتيازات التي تحمي حقوق إعادة طبع أعمال غوته وشلر وبدأ نشر الأعمال الكلاسيكية Klassikerausgaben بالانتشار (١٠٩) وصارت الطبقات الألمانية الوسطى تقتني المجموعات الكاملة من أعمال الكتاب العظام ومن هم أقل منهم شأنًا. وعندما تأسست الإمبراطورية أصبحت أعمال غوته وشلر بمثابة الميثاق الذي يحمي الوطن - أصبحت تراثًا ثقافيًا يحيطه إجلال يبلغ حد التقديس الخرافي. ويعتبر تأسيس جمعية غوته (١٨٨٥) (١١٠) واكتمال طبعة فايماي التي امتدّها الزمن من أعمال غوته الكاملة، وما رافقها من ظهور المهنة الجديدة، مهنة التخصص بالبحوث المتعلقة

بغوته علائم على هذا النصر. لكننا لا نزال نلحظ التردد نفسه الذي لاحظناه في كل من فرنسا وإنكلترا فيما يتعلق بالمصطلحات: فقد تحدث أ. كون في كتاب تطور شلر الفكري (١٨٦٣) مثلاً عن «عصر الكلاسيكية» Classizitat في أدبنا (١١١)، وهي الكلمة التي فضّلها الناقد الدانماركي غيورغ براندز في كتابه التيارات الرئيسة في أدب القرن التاسع عشر (١١٢) كما كان هناك من تمسك بكلمة classicism، ومنهم يوليان شيمت الذي يتحدث عن ابتعاد الأخوين شليغل عن Klassizismus (١١٣) ولكن الكتاب المعتمد لفلهلم شيرر تاريخ الأدب الألماني (١٨٨٣) لا يذكر كلمة classicism إلا في ثبوت المحتويات، بينما يتحدث المتن عن classische mode. واعتقد أن شيرر لا يشير إلى فترة الكلاسيكية المعاصرة إلا مرة واحدة (١١٤). وهذا يرينا كيف حصل عدم الارتياح لكلمة classicism وكيف حلت محلها كلمة Klassik. ففي الجو الذي ساد ألمانيا خلال العقود الثمانية الأخيرة زاد التركيز على الروح التيوتونية والرومانسية في غلمي الكلاسيكية الألمانية باعتبارهما كتزين وطنيين بينما تشبث بها كلمة classics بمعنى يكاد يكون بكونياً*.

من الواضح إذن أن اصطلاح الكلاسيكية classicism اصطلاح من مبتكرات القرن التاسع عشر. وقد ظهر لأول مرة في إيطاليا عام ١٨١٨ فألمانيا عام ١٨٢٠، ففرنسا عام ١٨٢٢، فروسيا عام ١٨٣٠، فإنكلترا عام ١٨٣٦. وفي سنة ١٨٨٧ طردت كلمة Klassik في ألمانيا (وهي الكلمة التي وضعها فريدريخ شليغل عام ١٧٩٧) كلمة Klassizismus. ولاشك في أن ثمة بين الكلمتين شيئاً مشتركاً: فكلاهما تشيران إلى الجودة والموثوقية وإلى العلاقة بالعصور القديمة. ولكن كلمة الكلاسيكية classicism في الانقطاع التي تناولناها بالبحث تشير إلى ثلاثة كيانات مستقلة من الأدب: الأدب الفرنسي في القرن السابع عشر، والأدب الإنكليزي في أواخر القرن السابع عشر وأوائل القرن

* بكونياً: الإشارة هنا إلى الشخصية الكوميدية الشهيرة التي سُمي بها تشارلز ديكنز روايته المروفة أوراق بكونك. (م)

الثامن عشر، والأدب الألماني في السنوات الأخيرة من القرن الثامن عشر. وهذه الآداب تختلف اختلافا واسعا في مادتها وشكلها وفي حقها من الموثوقية والعظمة. وحتى في علاقتها بالصور القديمة. والوصف الوافي لهذه الفروق يتطلب كتابة التاريخ الأدبي لهذه الأقطار الثلاثة على مدى قرنين من الزمان. أما هنا فسأكتفي بالقول إن الكلاسيكيين الفرنسيين والألمانية قد احتفظتا بموثوقية لا وجود لها في الكلاسيكية الإنكليزية رغم المحاولات التي جرت لإعادة اعتبارهما في المكان الطبيعي الذي تحتلانه، ورغم الاهتمام المتزايد بكتاب الفترة العظام، وخاصة بوب وسويفت، وهو الاهتمام الذي يستحقه. ويبدو أن ت. س. إليوت محق حين يقول: «ليس في الإنكليزية عصر كلاسيكي، أو شاعر كلاسيكي» رغم أنه يذكرنا بأننا «ما لم نستمتع بأعمال بوب فلنأخذ لفهم الشعر الإنكليزي فهما كاملا» (١١٥). كذلك أكتفي بالإشارة إلى أن الكلاسيكيين الفرنسيين والإنكليزية أقرب إلى الأصول اللاتينية من الكلاسيكية الألمانية التي هي أقرب إلى الأصول اليونانية بشكل واضح لا جدال فيه. وإذا ما استخدمنا في تاريخنا للأساليب الأدبية مقاييس التاريخ الفنية قلنا إن الكلاسيكية الفرنسية في القرن السابع عشر تنتمي إلى أسلوب الباروك بشكل واضح - باروك هادىء خافت كما بين ليو شتزر في مقالة بديعة له (١١٦) - بينما تبدو الكلاسيكية الإنكليزية شديدة الصلة بعصر التنوير، وبالحكمة المستمدة من الخبرة اليومية وبالواقعية، رغم ما يبدو عليها أحيانا من سمات تربطها بالروكوكو. وهذا يصح على قصيدة اغتصاب خصلة الشعر لبوب على الأقل (١١٧). أما الكلاسيكية الألمانية - حتى في عهدها النيوكلاسيكي الواعي للذات - فتبدو لنا رومانسية، وربما غلبت عليها مسحة الحنين إلى الماضي والطوباوية، مثلما كانت الكلاسيكية المعاصرة لها في غير ألمانيا من البلاد. فالنغمة الرثائية بارزة عند شنييه Chenier، كما أن الرسامين والنحاتين الذين نادوا بالعودة إلى الأصول القديمة أمثال دافيد وكانوفا وثوروالدين تبدو عليهم مسحة عاطفية واضحة. وليس حلم العصر الذهبي بعيد (١١٨). لقد كان أسلوب نابليون الإمبراطوري كلاسيكيا، لكن نابليون كان

بجمل آلام فترت وملحمة أثن معه.

إن التفرعات التي يفضي إليها موضوع بحثي هذا لا نهاية لها . وأنا لم أكد ألمس السطح ، ولا شك في أن بعض التفاصيل والتواريخ التي ذكرتها تحتاج إلى تصحيح . ولكنني لا أنظر إلى الموضوع باعتباره إسهاما في البحث المعجمي ، أو في تاريخ المصطلحات . لقد اتبعت مثال المرحوم ليو شبتزر في هذا المجال . ولعل أفضل ما يذكره شبتزر دراساته الأسلوبية واستقصاءاته لأصول الاصطلاحات . لكنه كان أيضا من أساتذة ما دعاه بعلم الدلالة التاريخي . فأبحاثه التي يضمها كتاب الأفكار الكلاسيكية والمسيحية المتعلقة بالوفاق العالمي وبحثه المعنون : البيئة والخلفية (١١٩) ترينا كيف يسلط الضوء على بعض المصطلحات الأساسية في حضارتنا ، ويكتب تاريخا للكلمة ضمن تاريخ عام للفكر ، ويربط الدراسة المعجمية بتاريخ الأفكار . وهذا أيضا هو ما طمح إليه هذا البحث ، وهو بحث أرغب في أن ينظر إليه باعتباره بحثاً يوازي أبحاثي الأخرى التي كتبتها سابقاً حول مفاهيم الباروك والرومانسية والواقعية ويتممها . وما أسعى إليه في نهاية المطاف هو التوصل إلى تاريخ انقسام الأدب إلى فترات ، وهو المفهوم الأساسي الذي ينبثق عن مشروعَي القديم ، ألا وهو تاريخ التاريخ الأدبي والبحث الأدبي ضمن تاريخ للنقد الحديث (١٢٠) .



الكلاسيكية كاصطلاح ومفهوم في التاريخ الأدبي

(١) أشير إلى كتاب شرارد فاينز: مسار الكلاسيكية الإنكليزية (لندن، ١٩٣٠)، Sherard Vines, *The Course of English Classicism*، ومقالة لويس آي. برّد فولد: «الاتجاه نحو الأفلاطونية في الإستيقا النيوكلاسيكية»، L. I. Bredvold, "The Tendency toward Platonism in Neo-Classical Esthetics," مجلة *tonism in Neo-Classical Esthetics*, *ELH: (A Journal of English Literary History)* ١ (١٩٣٤)، ص ٩١ - ١١٩، و D. F. Bond, "Distrust of Imagination in English Neoclassicism," *Philological Quarterly* ١٤ (١٩٣٥)، ص ٥٤ - ٦٩، وإلى الفصول التي كتبها جورج شيرن من كتاب تاريخ إنكلترا الأدبي الذي حرره ألبرت سي. بو (نيويورك، ١٩٤٨)، Albert C. Baugh, *A Literary History of England* ص ٦٩٩ وما بعدها، ٩٦٧ وما بعدها. [كلامٌ ولك هنا يفتقر إلى الدقة، فالتعنوانان اللذان أشار إليهما المؤلف في المتن هما في الواقع عنوانان للقسمين الأول والثالث من الجزء الثاني، وكل قسم يضم عدة فصول.. المترجم].

(٢) انظر المقالة المعنونة «جون درايدن» "John Dryden" (١٨٢٨) التي أعيد نشرها في متفرقات (نيويورك، ١٨٨٠)، T. B. Macaulay, *Miscellaneous Works* T. B. Macaulay, *Miscellaneous Works* أما تعبير «المدرسة الفرنسية» "French School" فتجده مثلاً في مجلة إدنبره، *Edinburgh Review*، ٢٠٧ (تموز، ١٨٢٨)، ص ٢١ حيث كان مكولي يراجع طبعة بلّ لأعمال درايدن وطبعة سكوت لها، وقد أشار للتعبير

كما لو أنه هو التعبير المعتاد.

(٣) الرسالة: مقتبسة في كتاب جون فوستر : و. س. لاندور (جزءان، لندن،

١٨٦٩)، ٢/٢٩٨. John Foster W. S. Landor

(٤) الرسامون الحداثيون Modern Painters جـ ١، الأعمال Works، تحقيق

كلّك - وِذرْبِرْن (٣٩ جزءاً، لندن، ١٩٠٢ - ١٩١٢، ٣/٢٣٠.

(٥) في حول التراث الكلاسيكي، جـ ١، القسم ٢، تحقيق ر. هـ. سوبر on

the Classical Tradition, ed. R. H. Super (آن آربر، ميشغن،

١٩٦٠)، ص ٣٨.

(٦) (جزءان، لندن ١٨٧٦)، ٢/٣٥٥. Leslie Stephen, History of En-

glish Thought in the Eighteenth Century

(٧) لندن، ١٨٨٩، ص ٣٧٤. يرد الاصطلاح في ص ٦١ أيضاً. W. J.

Courthope, Life of Alexander Pope

(٨) الرسامون الحداثيون Modern Painters جـ ١، الأعمال Works، تحقيق

كلّك - وِذرْبِرْن، ٣/٢٣٠.

(٩) الرسامون الحداثيون Modern Painters جـ ٣، في الأعمال Works،

٥/٢٢٤.

(١٠) مقالات أدبية Literary Essays ٤ (بوسطن، ١٨٩١)، ص ٨.

(١١) بوسطن، ١٨٨٥، Thomas Sergeant Perry, From Opitz to Les-

sing A Study of Pseudo - Classicism in Literature

(١٢) تاريخ الفكر الإنكليزي في القرن الثامن عشر، ٢/٣٥٧. History of

English Thought in the Eighteenth Century

(١٣) «المدرستان الكلاسيكية والرومانسية في الأدب الإنكليزي»، The

" Classical and Romantic Schools of English Literature " في

محاضرات ما بعد الظهر حول الأدب الإنكليزي - The Afternoon Lec-

tures on English Literature (لندن، ١٨٦٣)، ص ٤٤، ٦٣، ٧٢.

- (١٤) «تبلور المذهب النيوكلاسيكي». The Crystallising of the Neo-Classic Creed في تاريخ النقد الحديث (٣ أجزاء، إدينبره، ١٩٠٢)،
٢/٢٤٠ وما بعدها. A History of Criticism by George Sainsbury.
- (١٥) مقالات نقدية ومتفرقة، الطبعة المئوية، (٥ أجزاء، لندن، ١٨٩٩)،
Thomas Carlyle, Critical and Miscellaneous Essays ١٧٢/٢.
- (١٦) الثورة الفرنسية Carlyle, French Revolution الطبعة المئوية، (٣ أجزاء، لندن، ١٨٩٩)، ٣/٢١٥.
- (١٧) «أرمان كاريل»، in J. S. Mill, "Armand Carrel," في بحوث ومناقشات Dissertations and Discussions (ط ٢، جزآن، لندن، ١٨٧٦)، ١/٢٣٣.
- (١٨) محاضرات ومقالات في النقد، تحقيق ر. هـ. سوبر (آن آربر، ١٩٦٢)
Lectures and Essays in Criticism, ed. R. H. Super. ص ١٢٢.
- (١٩) تقديرات (لندن، ١٩٢٤)، ص ٢٤٥. Walter Pater, Appreciations
- (٢٠) «و. س. لاندور» W. S. Landor، في دراسات في الأدب ١٧٨٩ -
Edward Dowden, Studies in ١٨٧٧ (لندن، ١٨٧٨)، ص ١٨٢. Literature 1789 - 1877.
- (٢١) لندن، ١٨٩٨، ص ٢١٤، ٢١٥. Edmond Gosse, Modern English Literature
- (٢٢) إدينبره، ١٨٩٩، ص ٢٦٥ - ٢٦٦. Oliver Elton, The Augustan Ages
- (٢٣) إدينبره، ١٩٠٦، ص ٣٧٦ - ٣٧٧. Herbert Grierson, The First Half of the Seventeenth Century
- (٢٤) أعيد نشر البحث في مفاهيم نقدية (نيوهيفن، ١٩٦٣)، ص ١٥٢. Con-cepts of Criticism

[وانظر ترجمة هذا الكتاب].

(٢٥) «الأعمال المسرحية لجون فورد (١٨١١)»، Francis Jeffrey, "The Dramatic Works of John Ford (1811) في مساهمات في مجلة إدنبره (٣ أجزاء، لندن، ١٨٤٤)، ٢٩٢/٢. Contributions to the Edinburgh Review

(٢٦) «الرسالة الأولى من الكتاب الثاني من هوراس»، البيتان ٢٦٣-٢٦٤ "The First Epistle of the Second Book of Horace" في نصائد Imitations of Horace، تحقيق جون بَت (لندن، ١٩٣٩)، ص ٢١٧. tions of Horace, ed. J. Butt

(٢٧) الكتابات المجموعة Collected Writings, ed. D. Masson تحقيق د. ميسن (١٤ جزء، لندن، ١٨٩٦)، ٦١/١١.

(٢٨) (٢، ٥ أجزاء، باريس، ١٨٦٦)، ٢١٦/٣. Hippolyte Taine, Histoire de la litterature anglaise

(٢٩) أوستن، يَكْسَن، ١٩٥٦. Katherine E. Wheatley, Racine and English Classicism

(٣٠) عن الطبعة الموسعة: الكلاسيكية الفرنسية (نيويورك، ١٩٤٢)، ص ٣٢. Henri Peyre, Le Classicisme francais

(٣١) في الفلولوجيا الحديثة Modern Philology ٢٤ (١٩٢٦)، ص ٢٠١-٢٠٨.

(٣٢) «بَن جونسون والمدرسة الكلاسيكية» Ben Jonson Felix Schelling, "and the Classical School" منشورات الرابطة اللغوية الحديثة PMLA، ١٣ (١٨٩٨)، ص ٢٢١-٢٤٩؛ أعيد نشر المقال في كتاب شكسبير ونصف العلم 'Demi - Science' Shakespeare and (فلادلفيا، ١٩٢٧).

(٣٣) انظر ج. ي. سينغارتون: «مصادر اكتشافات جونسون»، J. E. Sping-

arn, "The Sources of Jonson's Discoveries" *Modern Philology* ٢ (١٩٠٥)، ص ٤٥١ - ٤٦٠، وطبعة م.

كاستيلان من الكتاب (باريس، ١٩٠٦). *Timber, or Discoveries*, ed. M. Castelain

(٣٤) إيديث ج. كيرن: تأثير هاينسيوس وفويسس على النظرية الدرامية

الفرنسية Edith G. Kern, *The Influence of Heinsius and Vossius*

upon French Dramatic Theory (بولتمور، ١٩٤٩).

(٣٥) أ. ف. ب. كلارك: بوالو والنقاد الكلاسيكيون الفرنسيون في إنكلترا

A. F. B. Clark, *Boileau and the French Classical Critics in*

England (باريس، ١٩٢٥).

(٣٦) الليالي Noctes ١٩، ٨، ١٥.

(٣٧) عن إدmond هيغويه: قاموس اللغة الفرنسية في القرن السادس عشر،

Edmond Huguet, *Dictionnaire de la langue française*, ٣٠٨/٢

du seizieme siecle أو سيبيليه: فن الشعر Sebillet, *Art Poetique*

(باريس، ١٩١٠)، الفصل الثالث، ص ٢٦.

(٣٨) انظر الحاشية ٢٦ أعلاه، ص ١٩٩. وقد أعاد بوب صياغة البيت التالي

لهوراس: "Est vetus atque probus, centum qui perficit

annos."

(٣٩) هذا كلام اقتبسه ج. سي. ماكسويل في ملاحظات واستفسارات J. C.

Maxwell in *Notes and Queries*, ١٠ (حزيران، ١٩٦٣)،

ص ٢٢٠. عن مقدمة طبعة بوب لأعمال شكسبير، ٧/٧ من صفحات

التقديم.

(٤٠) تحقيق ليفيه (جزءان، باريس، ١٨٥٨)، ٤٧/٢. D'Olivet, *His-*

toire de l'Academie, ed. Livet

(٤١) فولتير: المراسلات Correspondence, e. T. Bestermann تحقيق

ت. يسترمان (جنيف، ١٩٥٩)، ٢٧٥/٤٠. وانظر أيضا الرسالة الموجهة إلى سي. ب. دوكلو، ص ٢٧٤. كتبت الرسالتان في ١٠ نيسان ١٧٦١. (٤٢) تحقيق رينه غروس (باريس، ١٩٤٧)، ١٢٩/٢. Voltaire, *Siecle de*

Louis XIV, ed. Rene Groos

(٤٣) «مفهوم الرومانسية The Concept of Romanticism» في كتابي مفاهيم نقدية *Concepts of Criticism*، ص ١٢٨ - ١٩٨، [والترجمة الحالية]، وكتابي تاريخ النقد الحديث *A History of Modern Criticism* (٤ أجزاء، نيويورك، ١٩٥٥)، ١٢/٢ - ١٤، ١١٠ - ١١١، ٢٢٦.

(٤٤) طبع كتاب المدام دي ستال حول ألمانيا *Madame de Stael, De l'Allemagne* عام ١٨١٠، ولكنه مُنِعَ من قِبَل نابليون، فظهر بالفرنسية في لندن في تشرين الأول ١٨١٣، وأعيدت طباعته في باريس أيار ١٨١٤. أما محاضرات شليغل *Schlegel's Cours* فقد ظهرت في كانون الأول ١٨١٣ في باريس بترجمة فرنسية. (٤٥) [الأصل الفرنسي كما ورد في النص مترجماً إلى الإنكليزية من قبل المؤلف. [المترجم].

(٤٦) تحقيق إدموند إغلي وبيرمارتينو في الجزء الخاص بالسنوات ١٨١٣ - ١٨١٦ *Le Debat romantique*, ed. Edmond Egli and Pierre Martino (باريس، ١٩٣٣)، ٤٤٥/١، ٤٧٢ - ٤٧٣.

(٤٧) «من قواعد البحث» "Del Criterio ne' discorsi" في جيوفاني بيرشت: الأعمال *Opere* (جزءان، باري، ١٩١٢)، ٦٥/٢ حاشية. لا يوجد هذا الكلام في مجموعة بلوريني.

(٤٨) بحوث ومجادلات حول الرومانسية، تحقيق إغديو بلوريني (جزءان، باري، ١٩٤٣)، *Discussioni e polemiche sul romanticismo*, ed. Egidio Bellorini ٤٣٦/١.

(٤٩) راسين وشكسبير Stendhal, Racine et Shakespeare (باريس،

١٩٠٥)، ص ٣٢-٣٣.

(٥٠) كرستيان أ. ي. جنين: تطور الرومانسية : سنة ١٨٢٦ (جنيف،

١٩٥٩)، Christian A. E. Jensen, L'Evolution du Eoman-

tisme, L'Annee 1826 ص ٥٠، ١٢٠.

(٥١) شانفليري الواقعية Champfleury, Le Realisme (باريس، ١٨٥٧)،

المقدمة.

(٥٢) قاموس اللغة الإيطالية (٧ أجزاء، ط جديدة، تورينو، ١٩١٥)،

Dizionario della lingua italiana. ١٤٦٥/٢.

(٥٣) الأعمال الكاملة، الطبعة التذكارية (٤٠ جزء، شتغارت، ١٩٠٢،

١٩٠٧)، Samtliche Werke, Jubiläumsausgabe. ١١٨/٣٧.

لاحظ أن النص (الذي بقي غير مصحح في الطبعة المحققة) يتكلم عن الـ

"Romantizismus und Kritizismus" بوصفها «طائفتين لا يمكن

التوفيق بينهما». [يقصد أن كلمة Krtizismus وردت خطأ بدل

Kalassizismus].

(٥٤) في مراجعته لكاريليا Kareliya، انظر يوشكين حول الأدب Pushkin o

literature, ed. N. V. Bogoslovsky، تحقيق ن. ف. بوغوسلوفسكي

(موسكو، ١٩٣٤).

(٥٥) أونيجن Onegin، القسم ٧، المقطع ٥٥، البيت ١٣.

(٥٦) قاموس نقدي اشتقاقي للغة الكاستيلية [أي الإسبانية الحديثة المعتمدة]،

Diccionario critico etimologico de la lengua castellana

٨١٧/١، ١٩٥٤.

(٥٧) مجلة فينا Revue de Vienne، ٣ (١٨٤٠)، ص ٤٩٠. عن كاميل

لاتريل: نهاية المسرح الرومانسي وفرانسوا بونسارد

La Fin du theatre romantique et Francois Ponsard (باريس،

١٨٩٩)، ص ٣٠٢ حاشية.

(٥٨) «حول أغنس دي ميراني» في الأعمال الكاملة (باريس، ١٨٧٦)،
ص ٣٥٦. "A Propos d'Agnes de Meraine," in *Oeuvres*

Completés

(٥٩) أحاديث الإثنين (١٦ جزءاً، باريس، ١٩٤٥)، ٣/٣٨ - ٥٥.

Causeries du Lundi

(٦٠) الفصل الثاني من الكتاب الثالث، في العهد القديم [ما قبل الثورة]
Ancien Regime (١٦ جزءاً، باريس، ١٩٤٧)، ١/٢٨٨ وما بعدها.

(٦١) «كلاسيكيون ورومانسيون» "Classiques et romantiques" في
دراسات نقدية في تاريخ الأدب الفرنسي (٨ أجزاء، باريس، ١٨٩٠)،

Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française

٣/٢٩٣، ٢٩٩، ٣١٥، ٣١٩، ٣٢٠، ٣٢١، ٣٢٥.

(٦٢) «رومانسية الكلاسيكيين» "Le Romantisme des Classiques" في
المعاصرون *Les Contemporains*، السلسلة الثامنة (باريس، ١٩١٨)،
ص ١٥٩ - ١٧٥.

(٦٣) المجلة الجديدة *La Nouvelle Revue* ٦٤ (١٨٩٠)، ص ٣٣٣ - ٣٤٦،
٥٢٨ - ٥٤٧.

(٦٤) باريس، ١٨٩٤، وفي ط ١٩١٢ يرد الاقتباس على ص ٣٩١. *Gustave*

Lanson, *Histoire de la littérature française*

(٦٥) قارن «راسين والمناهصون للرومانسية» "Racine and the

"Anti-Romantics" (أصلاً في مجلة الأمة *The Nation* في تشرين الثاني

١٩٠٩)، ثم أعيدت طباعتها في الشخصية الإسبانية ومقالات أخرى

بوسطن، ١٩٤٠، *The Spanish Character and Other Essays*

ص ٩٠، وانظر ماركس بيلدن غولدمن الذي يورد آراء بايت عام ١٩٢٣ في

كتاب إرفنغ بايت: الرجل والمعلم، تحرير ف. مابشستر وو. شيرد

(نيويورك، ١٩٤١)، ص ٢٣٥. F. Manchester and O. Shepard,
eds., **Irving Babbitt: Man and Teacher**

(٦٦) انظر المجلة الفرنسية الجديدة ٩ (تشرين الثاني، ١٩٢٣)، ص ٦١٩ -
Nouvelle Revue francaise . ٦٢٥

(٦٧) في تأملات Speculations. تحرير هيربرت ريد (لندن، ١٩٢٤،
ص ١١٣ - ١٤٠ .

(٦٨) لندن، ١٩٤٥، ص ٨، ٣١ **T. S. Eliot, What Is a Classic**
(٦٩) فريدرخ كايتس ؛ «الكلاسيكية والرومانسية»، Friedrich Kainz,
"Klassik und Romantik" في كتاب ف. مورروف. شتروه: أصول
الكلمات الألمانية (ط ٢، برلين، ١٩٥٩)، ٣٢٢٢/٢. F. Maurer and
F. Stroh, **Deutsche Wortgeschichte**

(٧٠) التلمذة الفلسفية **Philosophische Lehrjahre**, ed. E. Behler تحقيق
ي. بيلر (١١ جزء، ميونخ، ١٩٦٣)، ٢٣/١. والجزء الأول من هذه
الطبعة يشكل الجزء ١٨ من الأعمال الكاملة **Samtliche Werke** وترد
الكلمة مرة واحدة أخرى سنة ١٧٩٧ في الدفاتر الأدبية، تحقيق هـ. آجنز
Literary Notebooks, ed. H. Eichner. ص ٧٦.
(٧١) لايتزغ، ١٨٨٧، ص ١٣٣، ٥٢. **Otto Harnack, Goethe in der**
Epoche seiner Vollendung

(٧٢) برلين، ١٩٠٦، المقدمة **Der deutsche Klassizismus im Zeitalter**
Goethes

(٧٣) يوجين فولف: «أحدث التيارات الأدبية ومبدأ الحداثة»، Eugen Wolff,
"Die Jungste Litteratursromungund das Prinzip der
Literarische Volkshefte (Moderne) المجلة الأدبية الشعبية
(١٨٨٨)، ص ٤٤: وقد أعيد طبع هذا المقال في الكتاب الذي حرره إرخ
روبرخت بعنوان **البيانات الأدبية للمدرسة الطبيعية** (شتغارت،

Erich Ruprecht, ed., *Literarische Man-* ص ١٣٨. (١٩٦٢)
ifeste des Naturalismus وهاينرخ هارت: «الصراع من أجل الشكل في
الشعر المعاصر»، Heinrich Hart, “ Der Kampf um die Form in
der zeitgenossischen Dichtung “ في الكتاب النقدي السنوي Kri-
tische Jahrbuch ١ (١٨٩٠)، ص ٧٦. وقد أعيد نشر هذا المقال في
كتاب روبرخت، ص ١٩١.

Carl Weitbrecht, (٧٤) شتغارت، ١٨٩٥، ص ٣٥، قارن ص ٣٣ - ٣٤.
Diesseits von Weimar. Auch ein Buch über Goethe
(٧٥) لايتزغ، ١٩٠٦. يستعمل بارتلز كلمة Nachklassik (ما بعد
الكلاسيكية) أيضاً. Adolf Bartels, *Handbuch zur Geschichte*
der deutschen Literatur

(٧٦) برلين، ١٩١١، ص ٣١٠، ٣٢١. Friedrich Gundolf,
Shakespeare und der deutsche Geist

(٧٧) برلين، ١٩١٦، ص ٤٢٨. Friedrich Gundolf, *Goethe*
(٧٨) بيرن، ١٩٥٢، - Alexander Heussler, *Klassik und Klassi-*
zismus in der deutschen Literatur

(٧٩) «شكلان المائيان ممكنان» Zwei Möglichkeiten deutscher
Form” في حول الحياة الروحية قديماً وحديثاً (١٩٢٢)، ص ١١٧،
١١٩، ١٢٢-١٢٣، ١٣٠ - ١٤١. Oskar Walzel, *Vom Geistes-*
leben alter und neuer Zeit

(٨٠) تاريخ الأدب الألماني الحديث (شتغارت، ١٩٢٢، ص ٧٤، وما
بعدها. Paul Merker, *Neuers deutsche Literaturgeschichte*
(٨١) (أسطورة الكلاسيكية الألمانية)، “Der Mythos des deutschen
Klassizismus” مجلة التربية الألمانية، ٤ (١٩٢٨)، ص ٣. Zeits-
chrift für deutsche Bildung

(٨٢) شتغارت، ١٩٣٥، ١٩٤٠. Franz Schultz, **Klassik und**

Romantik der Deutschen

(٨٣) رسالة إلى كورنر، ١٠ آذار ١٧٨٩، في الرسائل **Briefe** تحقيق ف. أيوناس (٧ أجزاء، شتغارت، ١٨٩٣)، ٢/٢٥٢. وانظر الرسالة السابقة لهذه التي تستعمل كلمة **Classizitat**، والموجهة إلى فريدرخ شرويدر، ١٨ كانون الأول ١٧٨٦، في ن. م. ٣٢٠/١.

(٨٤) هـ. كورف: روح عصر غوته **H. Korff, Geist der Goethezeit** واصطلاح الحركة الألمانية **Deutsche Bewegung** هو من وضع هرمان نول. **Herman Nohl**

(٨٥) انظر على سبيل المثال فلهم مونش: «حول مفهوم الكاتب الكلاسيكي». **Wilhelm Munch, "Über den Begriff des Klassikers** في حول الحياة الثقافية والتربوية الألمانية (برلين، ١٩١٢)، ص ٢٤٨. **Zum deutschen Kultur - und Bildungsleben**

(٨٦) الأعمال الكاملة، **Samtliche Werke** تحقيق ب. زوفان (برلين، ١٨٧٧ وما بعدها)، ١/٤١٢.

(٨٧) الأعمال الكاملة الطبعة التذكارية، ٣٦/١٣٩-١٤٤. **Samtliche Werke, Jubiläumsausgabe**

(٨٨) كتب الرسالة هاينرخ فوس الإبن إلى ب. ر. أيكين بتاريخ ٢٦ كانون الثاني ١٨٠٤، وروى فيها أن غوته قال: «كل ما هو متميز هو بطبيعة الحال كلاسيكي». في مختارات من أحاديث غوته، تحرير ف. فون بيدرممان (فيسبادن، ١٩٤٩، ص ١٦٣. **Goethes Gespräche. Auswahl, ed. F. von Biedermann**

(٨٩) إلى إكرمان في ٢ نيسان ١٨٢٩، في ج. ب. إكرمان: أحاديث مع غوته، **J. P. Eckermann, Gespräche mit Goethe** تحقيق هوين (لايتزغ، ١٩٤٨)، ص ٢٦٣-٢٦٤.

(٩٠) ن. م. ، ص ٦٠٤ ، ٢٧ حزيران ١٨٣١ . قارن الرسالة الموجهة إلى نيسلتر في ٢٨ حزيران ١٨٣١ .

(٩١) ن. م. ، ٢١ آذار ١٨٣٠ ، ص ٣٢٢-٣٢٣ .

(٩٢) ن. م. ، ١٦ كانون الأول ١٨٢٩ ، ص ٢٩٩ .

(٩٣) قارن ألبرت بيتكس : الصراع من أجل فايمار الكلاسيكية ١٧٨٨-١٧٩٨
Albert Bettex, Der Kampf um das klassische weimar 1788 -

98 (زيورخ، ١٩٣٥).

(٩٤) وحديث حول الشعر " Gesprache uber die Poesie " (١٨٠٠) في

الكتابات النقدية Woldietrich Rasch *Kritische Schriften*, ed.

تحقيق فلديترخ راش (ميونخ، ١٩٥٦)، ص ٣٣٤ .

(٩٥) مقتطف من الأتيونيوم ، رقم ٢٤٧ ، ن. م. ، ص ٥٢ . Athenaums -
fragment

(٩٦) مقتطف من الأتيونيوم ، رقم ٢١٦ ، ن. م. ، ص ٤٦ .

(٩٧) في أشعار رومانسية *Romantische Dichtungen* (ينا، ١٧٩٩) .

(٩٨) المرجع في الأدب الكلاسيكي الألماني (هاله، ١٨١٢)، ص ٢١ . K. A.

Schaller, *Handbuch der Klassischen Literatur der*
Deutschen

(٩٩) اقتبس فريتس شترخ هذا الإهداء في غيته والأدب العالمي (بيرن،

١٩٤٦)، ص ٣٠١ . Fritz Strich, *Goethe und die Weltliteratur* .

(١٠٠) انظر ن. م. ، وإكرمان، إلخ .

(١٠١) هناك فصل بعنوان «غوته في المدارس الألمانية»، Goethe im

" Deutschunterricht في كتاب فلفغانغ ليمان : غوته والألمان

(شتتغارت، ١٩٦٢) - Wolfgang Leppmann, *Goethe und die*

Deutschen وهذا الفصل هو إضافة إلى الصيغة الألمانية من كتاب ليمان :

صورة غوته عند الألمان الذي نشرته جامعة أكسفورد بالإنكليزية أصلاً عام

١٩٦١ بعنوان **The German Image of Goethe**

(١٠٢) برلين ، ١٨٠٥ ، ص ١٩٠ . **Franz Horn, Geschichte und Kritik**

der deutschen Poesie eud Beredsamkeit

(١٠٣) «حديث حول الشعر» **„Gesprache über die Poesie“** (١٨٠٠ :

في الكتابات النقدية **Kritische Schriften** ص ٣٨٨ .

(١٠٤) تاريخ الشعر الألماني (ط ٥ ، لايتزغ ، ١٨٧١-١٨٧٤) ، ٧٨٩/٥ .

G. G. Gervinus, Geschichte der deutschen Dichtung

(١٠٥) (جزءان ، ماربورغ ، ١٨٥٧) ، ١٦٨/٢ ، ٢٢٦ . **A. F. C. Vilmar, .**

Geschichte der deutschen Nationalliteratur

(١٠٦) لايتزغ ، ١٨٥٦ ، ص ١١٨ ، ٢٩٧ . **C. L. Cholevius, Ges-**

chichte der deutschen Poesie nach antiken Elementen

(١٠٧) التاريخ الأدبي للقرن الثامن عشر (٦ أجزاء ، براونشفيغ ، ١٨٥٦-

١٨٧٠) . **Hermann Hettner, Literaturgeschichte des**

achtzehnten Jahrhunderts انظر مثلاً الجزء الثاني (١٨٥٩) حيث يرد

ذكر الانتصار على الفرنسيين والجزء الخامس (١٨٧٠) ، ص ٢٥ حيث ترد

الإشارة إلى «العصر الكلاسيكي في الأدب الألماني» .

(١٠٨) ط ٦ ، برسلاو ، ١٨٩١ ، حيث أعيد طبع مقدمة الطبعة الأولى

(١٨٥٤) ، ص ٨- **Rudolf von Gottschall, Die deutsche National-**

literatur des 19. Jahrhundertst من مادة التقديم .

(١٠٩) انظر بيتر فرانك : «حظوظ ومصائر الأعمال الكلاسيكية» . **Peter**

Frank, “ Chancen und Gefahran von Klassikerausgaben ”

ميركور ١٧ (١٩٦٣) ، ص ١٢٠١ . **Merkur**

(١١٠) هناك دراسة اجتماعية إحصائية في كتاب ليمان .

(١١١) برلين ، ١٨٦٣ ، ص ٣٥٤ . **A. Kuhn Schillers Geistesgang**

(١١٢) انظر غيورغ براندز : أدب المهاجرين (برلين ، ١٩١٤) ، ص ٢٢٣ ،

- ردة الفعل الفرنسية G. Brandes, *Die Emigrantenliteratur* (شارلوتبرغ، ١٩٠٠)، ص ٢٤٨. *Die Reaktion in Frankreich* وقد ظهرت هذه المحاضرات سنة ١٨٧٢ و ١٨٧٤.
- (١١٣) تاريخ الأدب الألماني (٥ أجزاء، برلين، ١٨٩٠)، في الجزء الرابع. Julian Schmidt, *Geschichte der deutschen Literatur*
- (١١٤) برلين، ١٨٨٣، ٥٧٦. Wilhelm Scherer, *Geschichte der deutschen Literatur*
- (١١٥) ت. س. إليوت : ما هو العمل الأدبي الكلاسيكي؟ (لندن، ١٩٤٥)، ص ١٧. T. S. Eliot, *What Is a Classic?*
- (١١٦) «التلطيف الكلاسيكي في أسلوب راسين»، "Die Klassische Dampfung in Racines Stil" دراسات أسلوبية وأدبية في الآداب اللاتينية الحديثة Leo Spirezer, *Romanische Stil - und Literaturstudien* (جزءان، ماربورغ، ١٩٣١)، ص ١٣٥ - ٢٦٨.
- (١١٧) قارن فريدريخ بري : ملحمة الروكوكو الإنكليزية (ميونخ، ١٩٢٧). Friedrich Brie, *Englische Rokoko - epik*
- (١١٨) قارن رودولف زايترلر، الكلاسيكية والطوباوية (أبسالا، ١٩٥٤). Rudolf Zeitler, *Klassizismus und Utopie*
- (١١٩) أفكار كلاسيكية ومسيحية حول الوفاق العالمي، تحرير آنا ج. هاجر، Leo Spitzer, *Classical and Christian Ideas of World Harmony*, ed. Anna G. Hatcher (بولتور، ١٩٦٣)، «البيئة والخلفية». "Milieu and Ambience" في مقالات علم الدلالة التاريخي (نيويورك، ١٩٤٨)، ص ١٧٩ - ٣١٦. Essays in Historical Semantics

(١٢٠) جمعت هذه الأبحاث في كتابي مفاهيم نقدية. [انظر الترجمة الحالية].

حاشية بيلوغرافية

لم يكد تاريخ الكلمة يتناوله أحد. هناك بعض الملاحظات في كتاب بير مورو: *كلاسيكية الرومانسين* (باريس، ١٩٣٢)، *Pierre Moreau, Le Classicisme des romantiques* وكتاب هنري بير: *الكلاسيكية الفرنسية* (نيويورك، ١٩٤٢، طبعة منقحة، باريس، ١٩٤٦)، *Henri Peyre, Le Classicisme Français* وبعالج الفصل الثاني «مصطلح الكلاسيكية» *Le "Mot Classicisme" كلمة classique ولا يقول شيئا عن claccicisme* إرنست روبرت كورتيس: *الأدب الأوروبي والعصور الوسطى اللاتينية* *Ernst Robert Curtius, Europäische Literatur und lateinische MitteLalter* (بيرن، ١٩٤٨)، خاصة ص ٢٥١ وما بعدها؛ هاري ليفن: «سياق العمل الكلاسيكي» *Harry Levin, "Contexts of the Classical"* في كتاب *Contexts of Criticism* (كيمبرج، ماساشوستس، ١٩٥٧)، ص ٣٨-٥٤؛ غيورغ لوك: «الكاتب الكلاسيكي»، *Georg Luck, "Scriptor Classicus"*، *الأدب المقارن*، ١٠ (١٩٥٨)، ص ١٥٠ - *Comparative Literature* . ١٥٨

وتتميز أكثر البحوث التي تتناول الكلاسيكية بأنها إما تحليلية وإما أيديولوجية وإما تاريخية. ونختار فيما يلي عدداً قليلاً منها: بول فان تيغم: «الكلاسيكية» *Revue de synthese historique* ، مجلة التركيب التاريخي *Classique* " ٤١ (١٩٣١)، ص ٢٣٨-٢٤١، وهي مقالة تحليلية خالصة؛ غيرهارت روزنغالت: «حول أهمية العنصر الكلاسيكي في الفنون التشكيلية» *Gerhart Rosenwaldt, "Zur Bedeutung des Klassischen in der bildenden Kunst"* مجلة *الإستطيقا Zeitschrift fur Aesthetik* ١١ (١٩١٦)، ص ١٢٥، وتضم هذه المقالة تعريفاً مدهشاً؛ «يكون العمل الفني كلاسيكياً حينما يرتفع بفنه إلى أعلى الدرجات دون الحياذ عن الطبيعة، بحيث تشبع الرغبة في

اعتماد الأسلوب الفني والمحاكاة معاً؛ هلموت كُون: «الكلاسيكي كمفهوم تاريخي» "Klassisch" als historische Begriff, " Hemut Kuhn, في الكتاب الذي حرره فيرنر ياغر: «مشكلة الكلاسيكي والبصير القديمة» Wer-ner Jaeger, ed., Das Problem des Klassischen und die Antike (شتتغارت، ١٩٣٢)، أعيد طبعه عام ١٩٦١)، ص ١٠٩ - ١٢٨ : كُونستانتس: مساهمات حول مشكلة الكلاسيكي، مهداة إلى هاينرخ فولفلن في عيد ميلاده الثمانين Concinnitas : Beitrage zum Problem des Klasssis-chen. Heinrich Wofflin zum achtzigsten Geburtstag ... zugeeignet (بازل، ١٩٤٤)، كورت هربرت هالباخ: «حول مفهوم الكلاسيكي وطبيعته» Kurt Herbert Halbach, " Zum Begriff und Wesen der Klassik " في الكتاب التذكاري المقدم إلى بول كلوكهوهن وهرمان شتايدر (توبنغن، ١٩٤٨)، Festschrift Paul Kluckhohn und Hermann Schneider gewidmet ص ١٦٦ - ١٩٤، تعريف مفهوم الكلاسيكية والكلاسيكي Begriffsbestimmung der Klassik, und des Klatsischen في سلسلة طرق البحث Wege der Forschung [وهي سلسلة منشورات تصدرها جمعية الكتاب العلمي الألمانية]، رقم ٢١٠، تحرير هايننس أوتوبيرغر (دارمشتات، ١٩٧١).

فرنس إرنست : الكلاسيكية في إيطاليا وفرنسا وألمانيا Fritz Ernst, Der Klassizismus in Italien, Frankreich und Deutschland (زيورخ، ١٩٢٤)، وهو استعراض سطحي سريع، بينما يتصف كتاب شيرد فاينز: مسار الكلاسيكية الإنكليزية من عهد آل تيودور إلى العصر الفكتوري Sherard Vines, The Course of English Classicism from the Tudor to the Victorian Age (لندن، ١٩٣٠)، بالحيوية والارتباك. وهناك كتابان عن شهرة غوته لها صلة بالموضوع أولهما لراينهارت بكفالد، عصر غوته وهذا العصر Reinhard Buchwald, Goethezeit und Gegenwart (شتتغارت،

Wolfgang Lepp-، وثانيهما لفلنغانغ ليمان: صورة غوته عند الألمان -
 mann, The German Image of Goethe (أكسفورد، ١٩٦١، والطبعة
 الألمانية (غوته والألمان) (شتغارت، ١٩٦٢) *Goethe ind die Deutschen*
 كذلك تستحق ثلاث مقالات نشرت في موسوعات أدبية أن نذكرها هنا: مقالة
 أنطونيوفسكاردي: «الكلاسيكية» Classicismo في معجم بومبياني للأعمال
 الأدبية (ميلان، ١٩٤٧)، ٢٢/١ - ٤٣. *Dizionario letterario Bompiani*
delle opere ومقال هنري بير: «الكلاسيكية» Le Classicisme في موسوعة
 البلياد: تاريخ الآداب (باريس، ١٩٥٦)، ١١٠/٢ - ١٣٩. *Encyclopedie*
 de la Pleiade. *Histoire des litteratures* ومقالة و. ب. فلايشمان:
 «الكلاسيكية» Classicism في موسوعة الشعر وفنونه، تحرير ألكس برمنجر
 برنستون، ١٩٦٥، ص ١٣٦ - ١٤١. *Encyclopedia of Poetry and Poe-*
 tics, ed. A. Preminger



الفصل الثامن

الرمزية كاصطلاح ومفهوم في التاريخ الأدبي*

يلج موضوع الرمزية (والرمز) كاصطلاح ومفهوم من الاتساع ما يجعل حتى وصف ملامحه الرئيسة أمراً مستحيلاً ضمن حدود البحث الراهن. والكلمة تعود إلى العصور اليونانية القديمة، وكان لها فيها تاريخ معقد لم يتبعه التاريخ الوحيد الذي كتب حول الاصطلاح ألا وهو تاريخ الرمز (١٩١٢) (١)، بالشكل الكافي.

لكن ما أريد بحثه هنا هو شيء أكثر تحديداً. فانا لا أريد البحث في الرمز والرمزية في الأدب، بل سأقصر نفسي على الاصطلاح والمفهوم كفترة من فترات التاريخ الأدبي. ذلك أنني أرى أن اصطلاح الرمزية يمكن استخدامه كاصطلاح عام يدل على أدب الأقطار الغربية بعد اضمحلال واقعية القرن التاسع عشر وطبيعته، وعلى الفترة التي تسبق الحركات الطليعية الجديدة: المستقبلية، التعبيرية، السريالية، الوجودية، إلى كل ما هنالك من حركات جديدة. كيف نشأت الرمزية؟ وهل يمكن تبرير استخدامنا للاصطلاح على هذه الشاكلة؟

لا بد من أن نميز بين مشكلات مختلفة: فتاريخ الكلمة لا يتطابق بالضرورة مع تاريخ المفهوم كما قد نصوغه هذه الأيام. وعلينا أن نسأل من ناحية عما عناه معاصرو المفهوم به، ومن هو الذي سمى نفسه رمزيا، ومن هو الذي أراد أن يحسب على الحركة الرمزية؟ وأن نسأل من ناحية ثانية عما يمكن للبحث الحديث أن يقرره بشأن من يمكن إدخالهم في الحركة، وعن الخصائص الحاسمة التي تتميز بها الفترة. وعندما نتحدث عن الرمزية باعتبارها مصطلح فترة لها مكانها في الزمان فلا بد لنا أيضاً من ربطها بموقعها في المكان. فالمصطلحات الأدبية غالباً ما

* العنوان الرئيس لهذا الجزء The Term and Concept of Symbolism in Literary His-

tory (p.p. 90 — 121) من كتاب Discriminations للمؤلف.

تنتشر من مركز واحد، ولكنها تنتشر دوغماً انتظاماً، فتراها تقف على حدود قطر من الأقطار، أو تعبر تلك الحدود ولكنها تتعثر هناك، أو قد تزدهر بقوة في أرض جديدة. ولذا فإننا بحاجة إلى جغرافية للمصطلحات الأدبية تفسر لنا انتشار المصطلحات وتوزعها عن طريق فحص المصطلحات المتنافسة ومصادفات السيرة الأدبية أو ملاسبات الموقف الأدبي ككل.

هناك، فيما يبدو، اتفاق واسع على أن التاريخ الأدبي للقرون التالية لنهاية العصور الوسطى تنقسم إلى خمس فترات متعاقبة هي: عصر النهضة، والباروك، والكلاسيكية، والرومانسية، والواقعية. ويعتبر اصطلاح الباروك اصطلاحاً جديداً بالمقارنة مع بقية المصطلحات، ولم يقبل بعد قبولاً عاماً مع أن هناك حاجة واضحة للأسلوب الذي مثل ردة فعل ضد أسلوب عصر النهضة وسبق الكلاسيكية (٧). لكن الخلاف على الاصطلاح الذي يجب استخدامه لتسمية الأدب الذي تلا نهاية سيادة الواقعية في ثمانينيات القرن الماضي وتسعيناته أكبر. وقد استخدم اصطلاح الحدائة modernism، وأشباهه مثل الاصطلاح الألماني Die Moderne (٨)، ولكن العيب في أمثال هذه المصطلحات أنها تنطبق أي فن معاصر. وقد احتفظت الكلمة الإنكليزية modern بوجه خاص بمعناها القديم الذي تضمن المقابلة مع العصور الكلاسيكية القديمة. كما أنها استخدمت لتصنف أي شيء حدث منذ العصور الوسطى. ويعتبر تاريخ كيمبرج الحديث مثالا واضحا في هذا المجال. كما يبدو على أي محاولات التمييز بين الفترة الحديثة التي تنتمي الآن إلى الماضي وبين الفترة المعاصرة Contemporaneous محاولات متيسرة، من وجهة النظر المعجمية على الأقل. فكلمة Modo تعني «الآن». واستخدام مصطلح الحدائة بشكل يضم الفن الطليعي كله يخفي الانقطاع الذي حدث بين الفترة الرمزية وكل الحركات التي تلتها كالمستقبلية والسريرية والوجودية، إلخ. أما في الشرق فيستخدمون الاصطلاح لوصم كل ما يرفضونه بوصفه منحلاً، decadent شكلياً formalistic، اغترابياً alienated: وصار الاصطلاح اصطلاح ذم في مقابل أيجاد الواقعية الاشتراكية.

عاد الكثيرون من مبتكري النظريات والشعارات في بدايات هذا القرن إلى المصطلحات القديمة لاعتقادهم بأن تلك المصطلحات تنطبق على كل الأدب، أو لاعتقادهم بأنهم إنما كانوا يحيون أسلوب فترة أقدم. وقد تحدث بعضهم، خاصة في فرنسا، عن كلاسيكية جديدة، مفترضين أن كل فن جيد هو فن كلاسيكي بالضرورة. وقد آمن كروتشه بوجهة النظر هذه. أما أولئك الذين شعروا بأواصر القربى مع العصر الرومانسي، خاصة في ألمانيا، فقد تحدثوا عن الرومانسية الجديدة واستشهدوا بمقولة فريدريخ شليغل التي تعتبر الشعر كله رومانسيا. كما كان للواقعية مؤيدوها، في السباقات الماركسية بالدرجة الأولى، باعتبار أن كل الفن واقعي، أو صورة للواقع على الأقل. وهنا تكفي الإشارة إلى كتاب غيورغ لوكاش في الإستطيقا الذي نشر حديثا والذي يكرر هذه المقولة تكراراً يبلغ حد الهوس. لقد أحصيت المرات التي استخدم فيها تعبير «انعكاس للواقع» في المجلد الأول من الكتاب فوجدتها ١٠٣٢ مرة، ولكنني توقفت عن العد في الجزء الثاني بسبب الكسل أو الملل. إن هذه النظرات الأحادية تفسد كل المحاولات المعقولة لتقسيم الأدب إلى فترات. كذلك لاتقنعنا ثنائية كثنائية الكلاسيكية والرومانسية التي اقترحتها فرتس شترخ التي تبعدنا عن المفاهيم الخاصة بالفترات لتأخذنا إلى تايلولوجية شاملة قوامها تقسيم العالم تقسيما بسيطا إلى نعاج وخراف. أما أنا فقد ناديت منذ سنوات عديدة بضرورة النظرة التعددية لأنها تتيح لنا استخدام عدد أكبر من المعايير. فالمعيار المستمد من الواقعية وحدها مثلاً يقسم كل الفن إلى فن واقعي ولا واقعي، ولذا فهو يسمح لنا باستخدام صفة استحسان واحدة وهي: «واقعي» أو مايجل محلها مثل «حقيقي»، أو «شبيه بالحياة». أما النظرة التعددية فهي أقرب بكثير إلى التعددية الحقيقية التي نراها في مسيرة التاريخ. علينا ألا نفهم الفترة وكأنها جوهر. علينا أن نحسدها حذسا كأنه مثال أفلاطوني لاعتبارها علامة لغوية عشوائية. بل علينا أن نعتبرها فكرة منظمة، أو شبكة من المعايير والأعراف والقيم التي يمكن تتبع نشأتها وانتشارها واضمحلالها في صراعها مع ما يسبقها ويلحقها من معايير وأعراف وقيم(٤).

يبدو اصطلاح الرمزية أنسب الاصطلاحات لوصف الأسلوب الذي ساد بعد واقعية القرن التاسع عشر. وقد قدمه على هذا الأساس إدmond ولسون في كتاب قلعة أكسل (١٩٣١)، واعتبره موريس بورا في كتاب تراث الرمزية (١٩٤٣) أمراً مفروغاً منه. لكن علينا بطبيعة الحال ألا نخلط بين هذا الشكل التاريخي وبين الرمزية التي تمتد عبر العصور، أو بينه وبين الرأي القائل إن كل الفنون رمزية مثلما أن اللغة نظام من الرموز. فالرمزية بمعنى استخدام الرموز في الأدب شيء يلزم الأدب في الكثير من الأساليب والعصور والمدنيات. والرمزية واسعة الانتشار في أدب العصور الوسطى. لا بل إن روائع الواقعية - كما في أعمال تولستوي وفلوبير وبلزاك وديكنز - تستخدم الرموز استخداماً بارزاً في كثير من الأحيان. وأنا شخصياً من القائلين بأهمية الدور الحاسم الذي يلعبه الرمز في أي تعريف للرومانسية، وقد كتبت مطولاً عن الجدل الألماني الذي استمر منذ أيام غوته حتى أيام فريدريخ شوبرت حول معنى كلمة «الرمز» ومقابلتها كلمة «الليغوري» (٥).

أما في البحث الراهن فأود أن أركز اهتمامي على التطورات التي حصلت في تاريخ المفهوم كمصطلح سميت به مدرسة أدبية أولاً، ثم كحركة، وأخيراً كفترة. ظهر اصطلاح الرمزية كاسم لمجموعة من الشعر أول ماظهر في كتابات جان موريس، الشاعر الفرنسي ذي الأصل اليوناني. فقد أزعجه عام ١٨٨٥ هجوم صحفي على المنحليين Decadents ظهر اسمه هو ومالارميه فيه، فكتب مدافعاً: «إن من يسمون بالمنحليين يسعون للمفهوم الصافي، والرمز الأبدى في فنههم قبل أي شيء آخر». وفي غمرة احتقاره لهوس النقاد بالتسميات الليغوري:

* الليغوري: هي في أبسط أشكالها تجسيد الأفكار في شخصيات تمثل تصرفاتها ماتعنيه تلك الأفكار، أي أن المؤلف (مثل بنين في رحلة الحاج Pilgrim's Progress) يقيم علاقة واحد بواحد بين الفكرة والشخصية. ولهذا فإن معظم المنظرين المحدثين بدءاً =

اقترح كلمة Symbolistes (الرمزيين) لتحل محل كلمة decadents الحاططة^(٦). وفي عام ١٨٨٦ أنشأ موريس مجلة سماها الرمزي Le Symboliste احتجبت بعد عددها الرابع. وفي ١٨ أيلول ١٨٨٦ نشر موريس بيان الرمزية في جريدة الفيغارو^(٧). لكن موريس سرعان ما هجر هذه وأنشأ مدرسة أخرى سماها «المدرسة الرومانية». وفي ١٤ أيلول ١٨٩١ أعلن موريس بثقة زائدة في عدد آخر من أعداد الفيغارو أن الرمزية قد ماتت^(٨). وهكذا كانت الرمزية اسماً عابراً للزمرة صغيرة من الشعراء الفرنسيين. والاسم الوحيد الذي لم ينس بعد إلى جانب مورس هو غوستاف كان Kahn. وما أسهل أن نجتمع أقوالاً صرح بها كبار الشعراء المعاصرين ينكرون لها انطباق الكلمة عليهم. وكان فرلين على وجه الخصوص شديد الكراهية لهذه الكلمة الألمانية الأصل. بل إنه كتب قصيدة صغيرة تبدأ هكذا «سحقاً للرمزية، أسطورة/وحشرة أرضية»^(٩).

غير أن الكلمة شاعت في أواخر عقد الثمانينات وأوائل التسعينات، بشكل يحتاج إلى استقصاء مفصل، باعتبارها الاسم العام للتطورات التي كانت قد حصلت قبل ذلك في الشعر الفرنسي بوقت قصير. فقد كان أناطول باجو قد تحدث عن مالارميه في ١٠ نيسان ١٨٨٦ في مجلة المنحل Decadent أي قبل بيان موريس، واصفاً إياه «بالمعلم الذي كان أول من صاغ المذهب الرمزي»^(١٠). ويبدو أن الناقلين شارل موريس في كتابه أدب الساعة La Litterature du tout à l'heure، وتيودور دي فيجيفا، المولود في بولندة، في مقاله «رمزية السيد مالارميه» (١٨٨٧) كانا أهم عاملين في نشر الكلمة مع أن موريس تحدث عن البنية sythese لا عن الرمز واعتبر فيجيفا الرمز مجرد حجة، وفسر شعر مالارميه من حيث شبهه بالموسيقا^(١١). وقد تنبأ سان أنطوان (وهو الاسم المستعار لهنري مازل) منذ عام ١٨٩٤ بأن الرمزية ستصبح «من غير شك الاسم الذي ستعرف

== بالرومانسيين الألمان والإنكليز يعتبرون الرمز أغنى لأن العلاقة بين الرمز والرموز إليه هي علاقة واحد بمتعدد. (المترجم)

به فترتنا في تاريخ الأدب الفرنسي» (١٢)

لكن تاريخ انتهاء هذه الحركة لا يزال موضوعاً يثير الجدل في تاريخ الأدب الفرنسي . فلقد واصل العمل على إحيائها عدة مرات - في عام ١٩٠٥ مثلاً ، حين اتخذت مجلة الشعر والنثر منبراً لها . وسخر ناقدوها الرئيس روبري دي سوزا في سلسلة مقالات عنوانها أين نقف ؟ Ou Nous en Sommes (نشرت بشكل مستقل أيضاً عام ١٩٠٦) . من المحاولات الكثيرة التي جرت لدفن الرمزية باعتبارها محاولات سابقة لأوانها ، وتباهى بأن غوستاف كان وفيرهيرن وفيلي - غرفن وميتزلنك ورنييه كانوا لا يزالون في ذروة نشاطهم (١٣) . وقد عبر فاليري عن ولاء لأفكار مالارمي بلغ من عمقه أنه يصعب علينا ألا نعتبره مكملًا للرمزية رغم أنه عبر عام ١٩٣٨ ، بمناسبة الذكرى الخمسين لصدور البيان الرمزي ، عن شكه بوجود الرمزية ، وأنكر وجود إستطبيقا رمزية . (١٤) غير أن مارسيل بروست صاغ مثل هذه الإستطبيقا الرمزية صراحة في الجزء الأخير الذي نشر بعد حياته من سلسلته العظيمة الزمن المستعاد (١٩٢٦) Le Temps retrouve . بينما كان اتجاهه نحو معاصريه الرمزيين كثيراً ما يتسم بالغموض والسلبية . وكان بروست قد كتب عام ١٨٩٦ مقالة هاجم فيها الغموض في الشعر (١٥) . وكان يجب ميتزلنك ويكره بيغي Peguy وكلوديل . بل إنه كتب وصفاً ساخرًا لرنيه هو عبارة عن وصف يتظاهر بالجدية لركام أصابه (١٦) . وعندما نشر الزمن المستعاد عام ١٩٢٦ وادعى فاليري لاروي بعد ذلك بسنوات قليلة أن بروست كان رمزيا كانت السريالية ، في الشعر الفرنسي على الأقل ، قد حلت محل الرمزية . (١٧)

لقد تتبع كتب فرنسية كثيرة من كتب البحث الأدبي ، منها كتاب أندريه بار حول الرمزية (١٩١١) وخاصة كتاب غي ميشو الرسالة الشعرية للرمزية (١٩٤٧) ، تتبع بما يملكه المؤرخون من رؤيا مكتسبة حول أحداث الماضي ، مراحل الحركة الرمزية الفرنسية فربطت المرحلة الأولى ببودلير (الذي مات سنة ١٨٦٧) باعتباره المهدها ، والمرحلة الثانية بفيرلين ومالارمي حين كانا في قمة إبداعهما ، أي قبل ظهور جماعة عام ١٨٨٦ ، والمرحلة الثالثة بفترة رسوخ دعائم

الكلمة، والمرحلة الأخيرة هي التي تعود للقرن العشرين وما دعاه ميشو بالرمزية الجديدة التي تمثلها قصيدة «إلهة القدر الشابة» لفاليري وبشرى مريم لكلوديل، وكلاهما يعود لعام ١٩١٥. (١٨) ويبدو أن هذا المفهوم متناسق مقنع ولا يحتاج إلا إلى توسيعه ليشمل كتاب النثر والمسرح، أي ليشمل ويسمان Huysman بعد مسرحية ضد الطبيعة (١٨٨٤)، والأعمال المبكرة لجيد، وبعض أعمال بروست وليشمل من بين المسرحيين ميتزلنك على الأقل الذي ضمن بمسرحياته الدخيل (١٨٩٥) والعميان (١٨٩٠) ويلياس ومليساند (١٨٩٢) دخولا محدودا للرمزية إلى عالم المسرح.

انتشر العلم بالحركة الفرنسية والإعجاب بها في الأقطار الأوروبية الأخرى بسرعة. لكن يجب علينا أن نميز بين نقل الأخبار عن الأحداث الفرنسية وحتى التعبير عن الإعجاب الذي أبداه المترجمون وبين انتقال الحركة الفرنسية إلى أدب آخر وتمثلها فيه. . . وتختلف هذه العملية من بلد إلى آخر اختلافا كبيرا. ويجب تفسير هذا الاختلاف بالرجوع إلى التراث المختلف الذي واجهته البضاعة الفرنسية المستوردة في كل بلد.

ففي الإنكليزية أعطى كتابا جورج مور اعترافات شاب (١٨٨٨) وانطباعات وآراء (١٨٩١) معلومات متناثرة غالبا ما كانت تنقصها الدقة عن فرلين ومالارميه ورامبو ولافورغ. وقد وصف مور شعر مالارميه بأنه «شطحات ذهن مرهف». وعرف الرمزية تعريفا غريبا بقوله «إنها قولك عكس ما تقصد». وليست مقالات إدموند غوس، الثلاث عن مالارميه التي تعود لعام ١٨٩٣ أفضل حالا. ولقد انقلب غوس ضد مالارميه بعد موته: «أما وقد فارقتنا الآن فلا بد من قول الحقيقة بشأنه: لم يكن يستحق لقب الشاعر». لابل إن آرثر سمونز (الذي فتح كتابه الحركة الرمزية في الأدب (١٨٩٩) باب كل من إنكلترا وأيرلندا على مصراعيه للحركة) كان في البداية فاطر الشعور نحو الرمزية. فقد أشار في معرض مدحيه لفرلين (في مجلة الأكاديمية، ١٨٩١) إلى «مدرسة الرمزيين الصغيرة التي كثر صراخها». وظل يشكو في مقالات تالية حول مالارميه من «هذرة

وأحاجيه» (١٩). غير أنه عاد وغير اتجاهه وكتب كتاب الحركة الرمزية الذي يعبر عن الإعجاب التام. لكن يجب ألا نبالغ في قيمة الكتاب من حيث كونه نقداً أدبياً أو تاريخياً. فما هو في الواقع إلا وصف انطباعي متعثر لنرفال وفلير دي ليل آدم ورامبو وفرلين ولافورغ ومالارميه وويسمان وميتزلنك مع التركيز على فرلين. وليس هناك فصل مخصص لبودلير (٢٠). لكن أهم ما في الكتاب أن مؤلفه أهده لوليم بتلر بيتس الذي أعلن سمونز أنه «كبير ممثلي تلك الحركة في بلدنا». وكان سمونز قد زار باريس لأول مرة عام ١٨٨٩ وزار مالارميه والتقى بويسمان وميتزلنك، والتقى بعد ذلك بعام بفرلين الذي استضافه سمونز عام ١٨٩٣ خلال زيارته المشؤومة للندن. وكان سمونز يعرف بيتس معرفة عابرة منذ عام ١٨٩١، إلا أن صداقتها توطدت عام ١٨٩٥، أي بعد أن كان بيتس قد أنهى دراسته لبليك وبعد أن توسع هو في نظامه الرمزي الخاص به من صادر أخرى تشمل التراث الغيبي وبلليك والفولكلور الأيرلندي. وكانت الطبعة التي حضرها بيتس عام ١٨٩٣ بالاشتراك مع إدون إلس من أعمال بليك تضم مقدمة عنوانها «ضرورة الرمزية». وفي عام ١٨٩٤ زار بيتس باريس بصحبة سمونز. حضر هناك عرضاً لمسرحية «أكسل» لفلير دي ليل آدم (٢١). وتعتبر مقالة بيتس «رمزية الشعر» (١٩٠٠) أول تعبير تام عن مذهبه الرمزي. (٢٢) ويظهر من الإهداء الذي وجهه سمونز لبيتس إدراكه للرمزية كحركة عالمية. فهو يقول، مبالغاً كثيراً، «إن الرمزية في ألمانيا تجدها في كل الأدب، وروحها هي أعمق ما في إيسن، واستوعبت القوة الجديدة الوحيدة في إيطاليا ألا وهي قوة غابرييلي دانونزيو. وقد سمعت عن مجموعة من الرمزيين في الأدب الروسي، وعن أخرى في الأدب الهولندي، وهناك في البرتغال مدرسة صغيرة خاصة بها يقودها يوجينيو دي كاسترو. لا بل إن هناك بوادر لها في إسبانيا».

كان على سمونز أن يضيف الولايات المتحدة. ولكن هل كان بوسعه ذلك عام ١٨٩٩؟ لقد ظهرت تقارير مبكرة حول الحركة الفرنسية اتسمت بالذكاء والتعاطف. إذ كتب ت. س. بري مقالة حول «آخر الاتجاهات الأدبية في

فرنسا» في مجلة الكوزموبولتن (١٨٩٢)، وكتب ت. جايلد مقالة حول «الحياة الأدبية في باريس - الشعر الجديد» في مجلة هاربر (١٨٩٦)، وكتب ألين غورن مقالة حول «الرمزيين الفرنسيين» في مجلة سكرينر (١٨٩٣). وكتب فانس تومبسن الذي لا يكاد يذكره أحد والذي رأس تحرير المجلة، ذات الاسم الغريب الآنسة نيويورك Mlle New York بعد عودته من باريس مباشرة، كتب عدة مقالات ذكية معظمها عن مالارميه عام ١٨٩٥ (أعيد نشرها في صور فرنسية عام ١٩٠٠)، تنقل بعض المعلومات الصحيحة عن نظرياته، بل إنها تحاول تفسير شعره بقدر من النجاح. (٢٣) لكن جيمس هونكر هو الذي صار المستورد الرئيس للأدب الفرنسي في الولايات المتحدة. ففي عام ١٨٩٦ كتب دفاعاً عن الرمزيين الفرنسيين ضد التهججمات التي ظهرت في مجلة ماكس نورداو الانحلال السخيفة وبدأ بكتابة سلسلة طويلة من المقالات حول ميتزلنك ولافورغ وغيرهما دون أن يحاول إخفاء اعتماده على استاذة الفرنسي رمي دي غورمون الذي أهدى إليه الكتاب الذي ضم مقالاته أصحاب الرؤى (١٩٠٥) (٢٤). غير أن الأثر الفعلي للشعر الرمزي الفرنسي على الأدب الأمريكي تأخر كثيراً. وقد تتبع رينيه تويان في كتابه أثر الرمزية الفرنسية على الشعر الأمريكي (١٩٢٩) بعض الأصدقاء لدى بعض الناضجين الأمريكيين المنسيين في بدايات القرن العشرين، ولكن الأثر الفرنسي لم يظهر في شعر ذي بال إلا في شعر شاعرين أمريكيين كانا آنذاك يعيشان في إنكلترا هما عزرا باوند (حوالي ١٩٠٨)، وت. س. إليوت (حوالي ١٩١٤).

أما مؤخراً فقد صرنا نسمع عن فترة رمزية في الأدب الأمريكي شاعراها الرئيسان هما هارت كرين ووالس ستيفنز، بينما يظهر كل من هنري جيمس وفوكنر وأونيل بطرق مختلفة وفي مراحل مختلفة من حياة كل منهم أوجه شبه مهمة مع أساليبها وأهدافها. وقد كان كتاب قلعة أكسل (١٩٣١) لإدموند ولسون فيها يبدو أول كتاب نظر إلى الرمزية باعتبارها حركة عالمية، ومثل بيتس وجويس وإليوت وغير تروود شتاين وفاليري ويروست وتوماس مان باعتبارهم أعلام حركة اعتقد ولسون أنها انتهت وقت تأليفه الكتاب. ونحن نجد في هذا الكتاب ذلك المفهوم الذي يمكن

اعتباره بشكل عام جداً الأطروحة التي يقوم عليها البحث الراهن، وبشكل الفرضية الأساسية التي يستند عليها كثير من كتب التاريخ الأدبي التي كتبت منذ الاستعراض السريع الذي كتبه ولسون. كانت مصادر ولسون هي كتابات هونكر الذي أبدى ولسون نحوه إعجاباً عظيماً، وما تلقاه من علم بالأدب الفرنسي على يدي أستاذه كرستين غوس في جامعة برنستون. (٢٥). أما النظرة الشاقبة التي أوصلته إلى إدراك وحدة الحركة العالمية واستمراريتها فكانت نظره هو، كما كانت الأساء التي مثل بها من اختياره هو. قد نأسف لضمه غير ترود شتاين لتلك الأساء. ولكن يصعب علي أن أسلم بأن كتاب ولسون كان له أثر يذكر خارج العالم الناطق بالإنكليزية.

غير أن حديث ولسون لميزن والمعتدل سرعان ما حلت محله في الولايات المتحدة محاولات لجعل التراث الأدبي الأمريكي كله تراثاً رمزياً. وقد اعتمد كتاب ف. و. مانيسن البحث الأمريكي (١٩٤١) على التمييز بين الرمز والأليغوري تمييزاً يشبه مجابهة به غوته شيئاً كبيراً. وعنده أن الأليغوري أدنى من الرمز: أي أن هوثورن أدنى من ملفل. أما تشارلز فيدلنسون فيمحو في كتابه الرمزية والأدب الأمريكي (١٩٥٦) الفرق بين الرمزية الحديثة وبين استعمال الرومانسين للرموز محوً تاماً. ويظهر عنده إمرسن وهوثورن ويو وملفل ووتن كرمزين قبل الرمزية، ويرد أصولهم إلى المتطهرين الذين يعتبرهم فيدلر رمزين محبطين غير مكتملين. وهنا يحق لنا الاعتراض بالقول إن المتطهرين كانوا يناهضون الصور والرموز وأن هناك هوة بين المفهوم الديني لعلامات العناية الربانية Signs وبين الاستعمال الاستطقي للرموز Symbols في روايات هوثورن وملفل، وحتى في إستطيقية إمرسن ذات النزعة الأفلاطونية. (٢٦)

لا يزال الفهم الرمزي للأدب الأمريكي سائداً هذه الأيام. وتعزى هذه السيادة إلى محاولة تعظيم الكتاب الأمريكيين بحيث يصبحون صانعي أساطير يأتون بدين بديل. وقد عبر جيمس بيرد عن ذلك دون مواربة في كتابه إسماعيل (١٩٥٦)، حين قال إن ملفل هو أعظم مثال على الخالق الفنان الذي يعمل على

صنع الرموز الجديدة لتحل محل رموز المسيحية البروتستانتية الضائعة» (٢٧). كما وسع تيار بالغ النشاط في النقد الأمريكي التفسير الرمزي ليشمل كل أنواع الأدب وفتراته، فارضاً إياه على كتابات لاتضم ذلك المعنى، أو تضمه بعد القسر المنعنت في التفسير. وقد كان هاري ليفن محقاً حين شكاً في خطاب له بعنوان «الرمزية في الرواية» (١٩٥٦) من أن «كل بطل قد يبدو بالف وجه، وكل بطلة قد تكون إلهة بيضاء متخفية، وكل رحلة لصيد السمك قد تبدو رحلة أخرى في طلب الكأس المقدسة» (٢٨). إن تأثير الأفكار المستمدة من أعضاء (مدرسة) كيمبرج في الأنثروبولوجيا ومن كارل ينغ تأثير واضح. وقد ظهر في دراسة نصوص القرون الوسطى اهتمام متجدد بمستويات المعنى الأربعة التي وصفها دانتي في رسالته لكان غراند، فاستخدمتها مجموعة كبيرة من الباحثين الأمريكيين، تحت تأثير د. و. روبرتسون بالدرجة الأولى، لتفسير جوسر ومؤلف قصيدة بيرل ولانغلاند، أو لإساءة تفسيرهم وفقاً لها (٢٩). لكن على هؤلاء الباحثين أن يتذكروا أن توما الأكويني لم يعترف بغير المعنى الحرفي في أي عمل يؤلفه إنسان، وأنه وقف المعاني الثلاثة الأخرى على الكتاب المقدس (٣٠). لكن التفسير الرمزي يبلغ مداه من الحذقة في كتابات نورثرب فراي الذي بدأ بكتاب عن بليك ونظر إلى الأدب ككل في تشريح النقد (١٩٥٧) باعتباره نظاماً متكاملًا من الرموز والأساطير «له عالمه الخاص، بحيث لم يعد تفسيراً للحياة أو الواقع، بل يضم الحياة والواقع في نظام من العلاقات اللغوية». ينتهي في هذا المفهوم المضخم كل الفروق بين الفترات والأساليب: «إن العالم الأدبي عالم يمكن لكل شيء فيه أن يتطابق مع كل شيء آخر» (٣١). لذا تختفي الفروق القديمة بين الأسطورة والرمز والأليغوري. وقد أعلّى أحد أتباع فراي، وهو أنفس فلجر في كتابه الأليغوري (١٩٦٤) من شأن الأليغوري فجعلها وسيلة الفن الأساسية، أما فراي فلا يزال يتشبث بالرمزية لأنه يدرك «أن الناقد المفسر كثيراً ما يتحيز ضد الأليغوري دون أن يعرف السبب، وهو أن الأليغوري المتواصلة تحدد اتجاه تفسيره، ولذا تحد من حريته» (٣٢).

تختلف قصة انتشار الرمزية في الأقطار الأخرى اختلافاً كبيراً. فقد كان تأثيرها في إيطاليا ضئيلاً في الظاهر. ويعتبر الكتيب الذي نشره سوفيجي Soffici عن رابعو عام ١٩١١ بداية التأثير الرمزي الفرنسي عادة، لكن داعية آخر للمارمية هو فتورويبيكا الذي كان شديد الاعتماد على المصادر الفرنسية، خاصة على كتابات تيودور دي فيجيفا. ولاتستخدم مقالاته التي نشرها في المجلة الأدبية (١٨٨٥ - ١٨٨٦) حول الشعراء الفرنسيين كلمة الرمزية، ولكنه استعملها بدلاً من كلمتي الأدب المنحل decadent والبيزنطي عام ١٨٩٦ (٣٣). أما اليوم فإننا نصف دانونزيو الذي عرف بعض الرمزيين الفرنسيين وأفاد منهم، بأنه من شعراء الانحلال، بينما نصف الشعراء الذين التفوا حول أنغاري ومونتالي بأنهم هرميون * hermetic. أما باسكولي ودينو كامبانا وأرتورو أونوفري فيدعوهم كتاب نشر حديثاً هو كتاب الفكرة الرمزية (١٩٥٩) للماريو لوزي شعراء رمزيين، ولكن لوزي يستخدم كلمة الرمزية بمعنى يبلغ من اتساعه أن المؤلف يبدأ مختاراته الرمزية بأشعار من هولدرلن ونوفالس وكولرج ووردزورث، ويعتبر بوبروانغ وياقور وسونبرن وهيكنز وفرانسس توميسن من المبشرين بها. لكن قائمة شعرائه الرمزيين من فرنسيين وروس وإنكليز وألمان وأسبان ويونانيين، قائمة معقولة على وجه العموم (٣٤). ولا شك في أن أونوفري قد تأثر بالمارمية ورودولف شتاينر من بعده تأثراً قوياً. أما باسكولي فلا يبدو لي رمزياً في شعره رغم تفاسيره المفرقة في الرمزية لدانتي. (٣٥) ولربما كان من الأفضل اعتبار كلمة « الهرمسية » ermetismo

* الهرمسية:

يطلق الإصطلاح (الذي يعود أصلاً إلى اسم الإله اليوناني هرميز على الشعر الذي يستخدم الرموز الغيبية، وخاصة على مدرسة ازدهرت في النصف الأول من القرن العشرين تعود أصولها إلى أشعار نوفالس وبوبروانغ ونظرياتها، كما تطورت على يد الرمزيين الفرنسيين من أمثال بولجير ومالارميه وفاليري. ومع أن أتباع المدرسة يضمون شعراء من مختلف البلدان. إلا أن مدلول الكلمة مؤخراً صار ينحصر في الشعراء الإيطاليين أمثال جوسي أنغاري وأرتورو أونوفري؛ أنظر

(المترجم) Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics ed Alex Preminger .

الإسم الايطالي للرمزية : فلقد كان مونتالي وربما دينو كامبانو رمزيين بحق .

لكن بينما كانت الرمزية ، كحركة أو مدرسة ذات ملامح محددة على الأقل ، غائبة في إيطاليا ، فإنها كانت بالغة الأهمية في تاريخ الشعر الإسباني . وقد بدأها الشاعر النيكاراغوي روبن داريو بعد مكوثه القصير في باريس عام ١٨٩٢ . إذ كتب قصائد تحت تأثير الرمزيين ، وخطب في إحدى أناسيده مثلما الشاعر فرلين خطاباً ملتهب العاطفة (٣٦) . كما غير تأثير الشعر الرمزي الفرنسي الأسلوب الخطابي الشائع في الشعر الغنائي الإسباني . ويبدو الشبه الوثيق بين شعر غين Guillen وشعر مالارمي وفاليري أوضح من أن ينكره أحد ، كما أن من الواضح أن الشاعر الأوروغوي خوليو هيريرا ي Riseng Julio Herrera y Reissig (١٨٣٧ - ١٩٠٩) ينتمي إلى التراث الرمزي ، المفرق في الغموض غالباً . (٣٧)

ومع ذلك فإن النقاد الإسبان يفضلون اصطلاح الحداثة Modernismo الذي يستخدمونه أحياناً بشكل يبلغ من اتساعه أنه يضم كل الشعر الإسباني الحديث بما في ذلك حيل ١٨٩٨ ، وكتاب النثر لأورين Azorin وباروخا Baroja وأنامونو الذين كانت علاقاتهم بالرمزية ضعيفة جداً (٣٨) . إن الرمزية لا تنطبق إلا على اتجاه واحد من اتجاهات الأدب الإسباني الحديث لأن التراث الرومانسي الشعبي كان فيها أقوى منه في سواها . ويعتبر شعر غارثيا لوركا أفضل مثال معروف لذلك التوفيق الإسباني الخاص بين ما هو شعبي وما هو رمزي ، بين الأغنية العجرية والأسطورة . ومع ذلك فإن الإستمرارية التي نراها بين داريو وبين خينث وانطونيو ماحادو Machado والبرتي ومن بعدهم غين تبدولي أمراً لا يحتاج إلى بيان . أما جورج غين Jorge Guillen فلا يجد في محاضراته التي ألقاها في هارفرد تحت عنوان اللغة والشعر (١٩٦١) تسمية مقنعة . ولا تعني عنده «الملاحم التي تتميز بها فترة من الفترات» أن هناك «أسلوباً جامعاً» . وهو يرى أن إسبانيا استوعبت أقل من غيرها من تلك التسميات المذهبية . وكان الانقطاع عن الماضي فيها أبطأ منه في غيرها . ويقول «إن أي تسمية تسعى إلى إعطاء الوحدة لفترة تاريخية إنما هي مما يفرضه الخلف على السلف» . ولكن مع أنه يتفادى اصطلاح الرمزية إلا أنه

يصف نفسه هو ومعاصريه وصفاً جيداً حينما يشرح مذهبهم المشترك: إيمانهم بتزاوج الفكرة والموسيقا - أي ، باختصار، إيمانهم بمثل مالارميه الأعلى (٣٩). ويتفق مع هذا إعادة اكتشاف غونفورا من قبل كل من أورتيغاري غاست، وجيراردو ديغوي، وداماسو ألونسو، وألفونسو ريس حوالي عام ١٩٢٧ متأثرين بإشارة غامضة من رمي دي غورمون: فهم يربطون بين غونفورا ومالارميه باعتبارهما الشاعرين اللذين وصلوا أبعد مدى ممكن في تاريخ الشعر كله في البحث عن الشعر المطلق، عن جوهر المادة الشعرية. (٤٠)

لم يكن انتشار الرمزية في ألمانيا على تلك الدرجة من الشمول التي ظنها سمونز عام ١٨٩٩. وقد كان شتيفان غيورغه Stefan George قد زار باريس عام ١٨٨٩ وزار مالارميه والتقى بالعديد من الشعراء، ولكنه تفادى - عامداً في رأيه - كلمة الرمزية لوصف الشعر الذي كتبه هو ومن التف حوله بعد أن عاد إلى ألمانيا. وقد ترجم غنارات من بودلير (١٨٩١)، وعينات أقل من شعر مالارميه وفولين ورنيه (في الشاعر المعاصر Zeitgenossische Dichter، ١٩٠٥)، أما شعره هو فلا تظهر فيه مشابه قوية مع الأساتذة الفرنسيين. ومن السلافت للنظر أن قصائد فيلي - غُرفن يبدو أنها تركت أوضح الآثار على كتابات غيورغه نفسه (٤١). وفي عام ١٨٩٣ شكّا أحد أتباع غيورغه، وهو كارل أوغوست كلاين في مقالة نشرها في دورية غيورغه أوراق للفن Blatter fur die Kunst ضد الرأي القائل باعتماد غيورغه على الفرنسيين. وقال إن فاغرنينتشه وبوكلن وكلنغر يشتون وجود مناهضة داخلية ضد الطبيعية في ألمانيا كما في غيرها من البلدان الغربية (٤٢). وتحدث غيورغه نفسه فيما بعد عن الشعراء الفرنسيين باعتبارهم حلفاءه السابقين، كما أن كتاب غندولف المعتمد عن غيورغه يقلل من شأن التأثير الفرنسي عليه إن لم ينكره تماماً (٤٣). لقد كان فريدرخ غندولف، من بين المنظرين في الحلقة الملتفة حول غيورغه، أشدهم ميلاً للرمزية. وكتابه شكسير والروح الألمانية (١٩١١) و هوته (١٩١٦) مبيّان على أساس التمييز بين الرمز والاليغوري، مع اعتبار الرمز أعلى مرتبة دائماً (٤٤). إلا أن اصطلاح الرمزية لم

ينتشر في ألمانيا كاسم لأي مجموعة معينة رغم أن هوفها نشأت في «حديث حول الأشعار» " Das Gespräch über Gedichte " (١٩٠٣) وصف الرمز بأنه العنصر الوحيد الذي لاغنى للشعر عنه (٥٠). ورغم أنه قد ثبت الآن تأثير رامبو على غيورغ تراكل من خلال الترجمة الألمانية فيها (٦٦)، إلا أننا لو تفحصنا الكتب الألمانية المخصصة لأدب القرن العشرين لوجدنا أن اصطلاح الرمزية نادر الاستعمال. لقد وجدت فصلاً بهذا العنوان في كتاب شعر القرن العشرين Die Dichtung des 20. Jaehunderts (١٩٣٦) لفيلي دوفه Willi Duwe يتناول هوفمانشتال وداوتندي وكالي وركله وغيورغه بينما يتناول كتاب الشعر كتاريخ (الشعر الألماني من عام ١٨٨٥ إلى عام ١٩٤٧) Literatur als Geschichte (١٩٤٧) من تأليف ي. هـ. لويت Luth هؤلاء الشعراء أنفسهم تحت اسم الرومانسية الجديدة والانطباعية. لكن الكتاب يضم في جزء آخر منه فصلاً عنوانه الرمزية الموازية Parasymbolismus يتناول موزل Musil وبروخ Broch. أما هيوغو فريدرخ فيتادى الاصطلاح في كتابه بنية القصيدة الغنائية الحديثة Struktur der modernen Lyrik (١٩٥٦)، ويقول إن التلاحق السريع للأساليب الحديثة - الدادائية والسريالية والمستقبلية والتعبيرية والأوانغية، والمهرسية وما أشبهها - يخلق خداعاً بصرياً يخفي حقيقة الاستمرارية المباشرة التي نلاحظها في شعر مالارمي وفاليري وغين وأنغاري وإليوت (٥٧). وتضيف المختارات الموجزة في مؤخره الكتاب كلاً من سان جون بيرس وخمينت وغارثيا لوركا وألبرتي ومونتالي إلى هذه الأسماء. وأنا أرى أن الأسماء التي تضمها قائمة فريدرخ هي أسماء كبار الرمزيين رغم اعتراض فريدرخ على التسمية. ومن الواضح أن الباحثين الألمان لم يقتنعوا بالاصطلاح رغم أن فلفغانغ كايزر دعا في مقالته عن «الرمزية الأوروبية» (١٩٥٣) إلى استخدام مفهوم واسع الدلالة ضم تحته، إلى جانب الشعراء الفرنسيين، كلا من دانونزيو ويتس وفاليري وبروست وفرجنيا وولف وفوكنر (٤٨).

أما في روسيا فنجد أقوى مجموعة رمزية دعت نفسها بذلك الاسم، وقد

تساعد العلاقات القوية مع باريس آنذاك على تفسير ذلك، وربما ساعد أيضا شعور الروس القوي بوجود تراث رمزي في كنيستهم، وعند بعض المفكرين الأورثودوكس من الجيل السابق. وقد اعتبر فلاديمير سولوفيف مبعدا لحركتهم. وفي عام ١٨٩٢ كتب زنايدا فنغروفاً مقالاً متعاطفاً عن الرمزيين الفرنسيين لمجلة أنباء أوروبية Vestnik Evropy (٤٩). بينما أثار مجلة ماكس نوردر أو الانحلال Entartung ضجة فيها كتبه من وصف ساخر عن الشعر الفرنسي الحديث كان له آثاره على كتاب ما الفن لتولستوي حتى في عام ١٨٩٨. وقد تصدر بريوسوف جماعة الرمزيين فترجم مسرحية الدخيل L'Intruse لميتزلنك، وكتب قصيدة بعنوان «من رامبو» يعود تاريخها لعام ١٨٩٢ (٥٠). وفي عام ١٨٩٤ نشر مجلدين صغيرين تحت عنوان الرمزية الروسية Russkie - simvolisty. وفي تلك السنة كتب بريوسوف قصائد ذات عناوين مثل «على غرار الرمزيين الفرنسيين»، وعلى طريقة ستيفن مالارميه (رغم أن هذه القصائد لم تنشر حتى سنة ١٩٣٥) ونشر ترجمة لقصص بلا كلمات Romances sans paroles لفرلين (٥١). واتصل بريوسوف فيما بعد برنيه غيل تلميذ مالارميه واستمد منه فكرة التوزيع الآلي - الأوركسترالي في الشعر، وهي الفكرة التي لعبت فيها بعد دوراً عظيماً في نظريات الشكليين الروس (٥٢). وكان ديمتري ميريجكوفسكي Mere zhkovsky في تلك الأثناء (١٨٩٣) قد نشر بياناً عنوانه حول أسباب انحطاط الأدب الروسي المعاصر والاتجاهات الجديدة فيه، شجع فيه على تبني الرمزية رغم أن أمثلته كانت ألمانية شملت غوته والرومانسيين وليس الفرنسيين (٥٣). لقد شكل كتيب ميريجكوفسكي إرخاصاً بالانقسام الذي كان سيحصل في الحركة الرمزية الروسية. إذ أن الجيل الأصغر سناً الذي يشمل بلوك فياجسلاف إيفانوف وبيلي ابتعدوا بأنفسهم عن بريوسوف. وانتقد بلوك في إحدى يومياته المبكرة (١٩٠١ - ١٩٠٢) بريوسوف باعتباره منحلاً decadent وعارض رمية بويوسوف الباريسية برمزيته هو، الروسية، التي تمتد جذورها إلى شعر تيوتخيف وفيت ويولونسكي وسولوفيف (٥٤). وقد شاطر فياجسلاف

إيفانوف بلوك رأيه هذا عام ١٩١٠. إذ أن التأثر الفرنسي بدا له أنه «لا يروق إلا للمراهقين، وهو تأثير عقيم في الواقع»، أما رمزيته هو فتستمد قوتها من القومية الروسية ومن التراث الصوفي العام (٥٥). أما بيلى فقد أضاف فيما بعد العلوم الغيبية ورودولف شتاينر وأنثروبوسوفية anthroposophy غير أن مجموعة الشعراء الذين دعوا أنفسهم «Acmeists (القمميين) (غوميلوف وأنا اختنفا وأوسب ماندلشتام) كانت امتداداً مباشراً للرمزية (٥٦). فمجرد استشهادهم بالرمزي المبكر إنوكتي أنشكي يبين اتصال حركتهم بالرمزية رغم عزوفهم عن الغيبيات وتركيزهم على ما اعتبروه وضوحاً كلاسيكياً. لقد سيطرت الرمزية على الشعر الروسي بين عامي ١٨٩٢ و ١٩١٤ عندما نودي بشعار المستقبلية وهاجم الشكليون الروس ذلك المفهوم الذي يرى أن الشعر برمته هو الصور.

وإذا ألقينا نظرة سريعة على بقية الأقطار السلافية فإن ما يدهشنا هو تنوع ردود فعلها. فقد عرفت بولنده تطورات الحركة الفرنسية في وقت مبكر، وتأثر الشعر البولندي بالحركة الرمزية الفرنسية، ولكن البولنديين فضلوا تعبير «بولنده الفتاة» Mtoda Polska وقد بحث فلهم فلدمان الشعر البولندي المعاصر في كتابه الأدب البولندي المعاصر Wspolczesna literatura polska باعتباره شعراً «انحلال»، ولكن شعر نسيانسكي Wyspianski (وهو الشاعر الرمزي الذي لا مراء في رمزيته) يبحث في فصل عنوانه «على قمم الرومانسية» (٥٧). وتحدث كل تواريخ الأدب التي رأيتها عن «الحداثة»، و«الانحلال»، و«المثالية»،

● الأنثروبوسوفية:

هي العلم بطبيعة الإنسان، أو الحكمة الإنسانية. [المترجم].

● القمميون:

● يشكلون مدرسة في الشعر الروسي الحديث من أعضائها أنا اختنفا، وغورودتسكي، وغوميلوف وماندلشتام. وقد تحقّق أعضاء هذه المدرسة حول مجلة أبولو، وناهضوا غموض الرمزية، وحاولوا التوصل إلى «الوضوح الأبولوجي». والشاعر عندهم ليس نبياً بل صاحب صنعة. انظر Princeton Encyclopedia of Poetry and في Acmeism Poetics, ed. Alex Preminger. [المترجم].

و«الرومانسية الجديدة»، وأحياناً تدعو شاعراً مثل مريام (زينون بيشيمسكي Zenon Przesmycki) رمزياً، ولكنها لا تستعمل الاصطلاح كاسم عام لفترة من فترات الأدب البولندي (٥٨).

أما في تشيكوسلوفاكيا فقد كان الوضع الأدبي شبيهاً بالوضع في روسيا. فقد دعي كل من برشيزينا Brezina وسوفا Sova وهلافاجك Hlavacek شعراء فرعيين، وفكرة وجود مدرسة «أو مجموعة الأقل» من الشعراء التشيكيين الرمزيين فكرة ثابتة. أما صفة الحدائث Moderna فتربط بالمدرسة الإنحلالية، مدرسة نهاية القرن، وهي المجموعة التي يمثلها الشاعر أرنوشت برجازكا Prochazka (وربما كان ذلك بسبب مجلة المجلة الحديثة Moderni Revue التي أسست عام ١٨٩٤). لكن شاعراً إنشادياً متفائلاً بل ألفياً Chliastic [أي مؤمناً بعودة المسيح ليحكم شخصياً على الأرض في الفترة الألفية] مثل برشيزينا لا يمكن ولم يمكن حشره مع تلك المجموعة. وقد كتب الناقد العظيم جالدا F. X. Salda عن «مدرسة الرمزيين» منذ عام ١٨٩١، ودعا فرلين وفليير ومالاميه أساتذتها، ولكنه أنكر وجود مدرسة للرمزيين ذات معتقدات ثابتة وقوانين وديساتير (٥٩). وقد شرحت أول مقالة مهمة له، وهي «التركيبية في الفن الجديد» (١٨٩٢)، المذهب الإسطيقي عند موريس وإنكان لقرائه التشيكيين الذين كانوا آنذاك لا يزالون يعتمدون على النماذج الألمانية (٦٠).

يثير التفاوت في انتشار تأثير الحركة الفرنسية، وفي قبول اصطلاح الرمزية مسألة ما إذا كان بوسعنا تفسير هذا التفاوت تفسيراً علمياً. ذلك أن عزو الكثير لعامل الصدفة وللاتصالات العابرة والميول الشخصية تبدو في عصر التفسيرات العلمية هذا أقرب إلى المرطقة والغيبيات. لماذا نجح الاصطلاح ذلك النجاح المائل في فرنسا والولايات المتحدة وروسيا، وإلى درجة أقل في إنكلترا وإسبانيا، ولم يكده ينجح أبداً في إيطاليا وألمانيا؟ لقد ظهر في ألمانيا جدل طويل الأمد حول الرمز منذ أيام غوته وشلنغ، وكان فريدريخ تيودور فشر قد بحث في الرمز قبل ظهور الحركة الفرنسية، ومع ذلك فإن الاصطلاح لم يشع (٦١). هناك الكثير من

التفسيرات: منها تصميم الشعراء على الابتعاد بأنفسهم عن التطورات الفرنسية، ومنها نجاح مصطلحي الحداثة والرومانسية الجديدة. غير أن تعدد التفسيرات هذا يدل على أن المتغيرات من الكثرة بحيث إننا لا نستطيع تفسير هذا التفاوت بأي طريقة منتظمة.

أما إذا انتقلنا أخيراً إلى القضية الأساسية، ألا وهي قضية المحتوى الدقيق للاصطلاح فإننا نجد أن علينا أن نميز بين الدوائر الأربع ذات المركز الواحد والتي تحدد مداه. فالرمزية في أضيق معانيها تدل على المجموعة الفرنسية التي دعت نفسها رمزية عام ١٨٨٦. وكانت النظرية عند هؤلاء الشعراء في بداياتها. فقد أرادوا أن يتعد الشعر عن الخطابية. أي أنهم طالبوا بالانقطاع عن تراث هوغو والبرناسيين، وأرادوا للكلمات ألا تقول فقط بل أن توحى، وأرادوا استعمال الكنايات والأليغوري والرموز لا كمحسنات بديعية، بل كأسس تنظم حولها قصائدهم. وأرادوا أن يكون شعرهم موسيقياً، أي أن يتوقفوا عملياً عن استعمال الإيقاعات الخطابية التي تفضي إليها الأبيات الإسكندرية الفرنسية [أي ذات الإثني عشر مقطعاً]، وأن يتوقفوا أحياناً عن استعمال القوافي. ولربما كان الشعر الحر (الذي يعزى ابتكاره إلى غوستاف كائ عادة) أشد إنجازاتهم مقاومة لعوادي الزمن لأنه انتصر على كل التقلبات التي تصيب الأساليب. وقد لخص كائ نفسه مذهب الرمزية بأنه بكل بساطة «مذهب يناهض الطبيعية والثروة في الشعر، ويبحث عن الحرية في الجهود الفنية، وأنه ردة فعل ضد تزمت البرناسيين والطبيين» (٦٢). لكن هذا الكلام يبدو قليل الشأن هذه الأيام لأن التحرر من القيود شعار عدد لا يحصى من الحركات الفنية.

من الأفضل إذن أن ننظر إلى الرمزية من منظور أوسع، أي باعتبارها تلك الحركة الفرنسية العريضة التي تبدأ بترفال وبودلير وتنتهي بكلوديل وفاليري. وبوسعنا أن نعيد صياغة النظريات التي قدمت، وسنواجه بعدد كبير منها. بوسعنا أن نصف الرمزية وصفاً أكثر تجسيدا فنقول مثلاً إن الصورة في الشعر الرمزي تصبح شيئاً والعلاقة بين الناقل والمتقول في الكناية تنعكس. وقد نضيف أن ما يقال ينفصل عن الموقف، أي أن الشاعر يقلل من أهمية المكان والزمان ومن

التاريخ والمجتمع، وأن العالم الداخلي أو الديمومة بالمعنى البرغسوني يشار له عادة بالـ «هو» أي الشيء أو الشخص الخفي. وقد نقول إن الخبر النحوي يتحول إلى مبتدأ. ولا شك في أن شعراً مثل هذا يمكن تبريره من خلال النظرة الغيبية للعالم. ولكن لا ضرورة لذلك. فقد تعني الرمزية الإحساس بالتمائل، والسعي وراء شبكة من التطابقات، أو من بلاغة التحولات التي يعكس كل شيء فيها كل شيء آخر. وهذا ما يفسر الدور الحاسم الذي يلعبه تبادل الحواس synaesthesia الذي غدا في ذلك الوقت، رغم استناده على الحقائق الفلسفية وارتباطه بالشعر منذ وجد، مجرد حيلة أسلوبية يسهل تقليدها ونقلها (٦٣). وهذا الوصف يمكننا تفصيله إلى حد كبير إذا تذكرنا أن الأسلوب والنظرة إلى العالم يسيران جنباً إلى جنب وأنها معاً، ومعاً فقط، يفسران طبيعة أي فترة من الفترات، بل أي شاعرٍ من الشعراء.

دعوني الآن أحاول أن أبين على الأقل كيف تباينت، بل تعارضت، أفكار اثنين من الشعراء ارتبط اسمهما معاً، هما بودلير ومالارميه. فإستطيقية بودلير إستطيقية رومانسية بالدرجة الأولى، لا بمعنى الإفراط في العاطفة وعبادة الطبيعة والإعلاء من شأن الأنا، وهي الأمور الجوهريّة في الرومانسية الفرنسية، بل بالمعنى الذي نجده في التراثين الإنكليزي والألماني اللذين يتضمنان تعليم الخيال الخلاق وبلاغة التحولات والتمائل الشامل. ورغم وجود اتجاهات ثانوية في إستطيقية بودلير إلا أنه في أفضل حالاته يدرك دور الخيال. أو «الخيال البناء» كما يدعوه، وهو اصطلاح تعود أصوله إلى كولرج. (٦٤) فالخيال يعطينا معنى ميتافيزيقياً، أو «علاقة إيجابية مع اللانهائي». (٦٥) والفن عالم آخر، يعيد تشكيل الطبيعة، ومن ثم يضيف الطابع الإنساني عليها. ويلغي الفنان، عن طريق ما يخلق، الهوية بين الذات والموضوع، بين الإنسان والطبيعة. «وعلى الفن أن يخلق سحراً توحياً يضم الذات والموضوع معاً، يضم العالم الخارجي والفنان نفسه». (٦٦).

أما مالارميه فيقول العكس تقريباً رغم أوجه الشبه السطحية، ورغم إعجاب

الشاعرين المشترك بكل من بو وفاغزر. لقد كان مالارميه أول شاعر يعبر عن سخطه العميق نحو لغة التفاهم العادية، مما دعاه إلى محاولة خلق لغة للشعر منفصلة تمام الانفصال بشكل أكثر انسجاما مما فعله الحريصون على المعجم الشعري من ممارسي «الأسلوب الصعب» Trobar Clus أو غونغورا، أو معاصر مالارميه، جيرارد مانلي هيكنز. وما لاشك فيه أن جانبا من محاولة تحوير اللغة كان جانبا سليبا هو استبعاد المجتمع والطبيعة وشخص الشاعر نفسه. لكن جانبا آخر منها كان إيجابيا، وهو أن تصبح اللغة «حقيقية» مرة ثانية، أن تصبح سحرا، أن تصبح الكلمات أشياء. وأنا لا أعتقد أن هذا يكفي لوصف مالارميه بالصوفية. وحتى ما ينادي به من تجاوز الشخصية ليس بالأمر الصوفي. فاللاشخصية هي الموضوعية، هي الحقيقة. والفن يسعى نحو المثال الذي يعيا، في نهاية المطاف، عن التعبير لأنه يبلغ من تجريده وعموميته حدا ينفي عنه أي صفة مجسدة. وكلمة «زهرة» عنده شعرية لأنها توحى له «بتلك الزهرة الواحدة الغائبة عن كل طاقات الزهور». (٦٧) وهكذا فإن الفن ليس بمقدوره إلا الإيحاء والإشارة، لا التحوير والتحويل كما هي الحال عند بودلير. وما «الرمز» إلا وسيلة من وسائل التوصل إلى تلك النتيجة. ولذا فإن إستراتيجية مالارميه «السلبية» - فيها يقال - ليست بالشيء الغامض. إذ أن أصولها تعود إلى الشعور بالعدم، بالضعف، بالصمت النهائي. كان مالارميه من الساعين نحو الكمال وأراد تحقيق المستحيل، كتابة الكتاب الذي ينهي كل الكتب. «كل ما على الأرض موجود لكي يوضع في كتاب». (٦٨) وقد أراد مالارميه، كالكثير من الشعراء قبله، أن يعبر عن سر الكون، ولكنه شعر أن هذا السرا لا يتصف بالغموض الدامس واستحالة الكشف فقط، بل بالخواء والفراغ والصمت. إنه العدم نفسه. وليس هناك ما يدعوا إلى العودة إلى البوذية، أو هينغل، أو شوبنهاور، أو فاغزر لتفسير ذلك. (٦٩) إذ يكفي التذكير بجو التشاؤم الذي ساد القرن التاسع عشر وبالأفلاطونية المحدثة في الإستطيقا. يبحث الفن عن المطلق ولكنه يعجز عن الوصول إليه. جوهر العالم هو العدم، ولا يستطيع الشاعر الكلام إلا عن هذا العدم. الفن وحده يدوم في هذا العالم. وأهم وظيفة

للإنسان هي أن يغدو فنانا، شاعرا يمكنه أن ينقذ شيئا من حطام الزمان العام . والعمل، أو الكتاب (إن شئنا استعمال كلام مالارميه)، معلق فوق الفراغ، فوق العدم الصامت الذي يخلو من الآلهة . وهكذا انفصل الشعر انفصالا لا رجعة فيه عن الواقع المجسد، عن التعبير عن شخصية الشاعر، عن أي بلاغة أو عاطفة، وصار علامة تدل على لا شيء . (٧٠) أما عند بودلير فإن الشعر يغير الطبيعة، ويقطف الأزهار من الشر، ويخلق أسطورة جديدة، ويوفق الإنسان والطبيعة . لكن لو تفحصنا الشعر الذي كتبه رمزيو هذه الفترة لما أرضانا ما صاغوه من نظريات حول الخيال والإيماء والشعر الصافي أو المطلق .

أما في الدائرة الثالثة من الدوائر المجردة التي أشرنا إليها فإن بوسننا أن نطلق اصطلاح الرمزية على الفترة كلها على المستوى العالمي . كل الاصطلاحات اعتباطية، ولكن يمكن الدفاع عن اصطلاح الرمزية لأن جذوره تمتد في مفاهيم الفترة بوصفه اصطلاحا له معنى محدد يفصل الفترة المشار إليها عن الفترة التي سبقتها، فترة الواقعية أو الطبيعية، أما الاختلاف عن الرومانسية فليس بتلك الدرجة من الواضح لأن الرمزية هي في بعض نواحيها امتداد للرومانسية، الألمانية منها بوجه خاص، والفرنسية أيضا، كما بين ذلك حديثا فيرنر فورترينه في كتابه نوفالس والرمزية الفرنسية (١٩٩٣) . (٧١) ولكن الاتصال المباشر بين الفرنسيين والرومانسيين الألمان جاء متأخرا، ويجب أن نبالغ في أهميته . ويبدو أن جان توريل في مقالة له بعنوان «الرومانسيون الألمان والرمزيون الفرنسيون» كان أول من نبه إلى تلك العلاقة . (٧٢) وقد جاءت مقالة ميتزلنك عن نوفالس (١٨٩٤) ومجموعته الصغيرة من المختارات الشعرية (١٨٩٦) في فترة متأخرة من عمر الحركة . (٧٣) غير أن فاغنر كان بطبيعة الحال حلقة الوصل بين الرمزيين والأساطير الألمانية مع أن اتجاه مالارميه كان يتجاوز الإعجاب بالموسيقا، والسخرية من المواضيع التي تناولها فاغنر . (٧٤) وكان هاينه الذي دعا نفسه راهب الرومانسية المطرود Romantique defroque قد لعب في وقت أبكر دور الوسيط، ولكنه دور بولغ في أهميته في دراسة كورت فاينبرغ هنري هاينه

بشير الرمزية الفرنسية (١٩٥٤). (٧٥) ويجب ألا ننسى أن أعمال ي. ت. أ. هوفمان ترجمت بشكل واسع إلى الفرنسية، وهي أعمال كان بوسعها أن تزود الرمزيين بالمواضيع الغيبية، وبالنظرة المتعالية للموسيقا، وبنظرية تبادل الحواس وتطبيقاتها.

ولربما فاقت هذه الصلات أهمية تلك الصلات غير المباشرة التي جاءت عن طريق الكتاب الإنكليزي: من خلال الفصل الذي كتبه كارلايل عن الرمزية في الخياط وقد خيط من جديد، والمقالة التي خصصها لنوفالس، ومن خلال كولرج الذي استمد منه بودلير، عن طريق وسيط آخر هو السيدة كرو، تعريفه للخيال الخلاق، ومن خلال إمرسن الذي ترجمه إدغار كينيه Quinet. (٧٦)

كذلك عرف المفكرون الفرنسيون في أوائل القرن التاسع عشر نظرية الرمزية على الأقل من خلال تطبيقاتها الواسعة على كل الأديان وهو ما قام به كرويتزر الذي ترجم كتابه الرمزية إلى الفرنسية عام ١٨٢٥. (٧٧) وقد استعمل بيرلوف فكرة «الشعر الرمزي» بشكل بارز في أوائل الثلاثينات. (٧٨) كما كان هناك إدغار آلن بو الذي أخذ عن كولرج وأوغوست فلهلم شليغل وبدأ أنه يستبق آراء بودلير بشكل جعل بودلير يقتبس منه كما لو أنه كان هو بو، مسقطا علامات الاقتباس في بعض الأحيان. (٧٩)

غير أن التأثير الهائل الذي مارسه بو على الفرنسيين يوضح الفرق بين الرومانسية والرمزية بجلاء. فبولا يمثل فلسفة الرومانسيين حول العالم، ولا الإستطيقا الرومانسية التي تنظر للخيال باعتباره مغيرا للطبيعة. لقد أجاد من وصف بو بأنه «الملك في الآلة»، ذلك أنه يمزج بين الإيمان بالتكنيك، بل بالتكنولوجيا والشك في الإلهام وعقلانية القرن الثامن عشر من ناحية، وبين إيمان غيبي بالجمال الخارق. (٨٠) والشك في الإلهام والعداء للطبيعة هما النقطتان الحاسمتان اللتان تفصلان بين الرمزية والرومانسية. ويشارك كل من بودلير وما لارميه وفاليري في هذا الشك، بينما يبدو رلكه، الذي يعتبر رمزيا في الكثير من طرائفه وآرائه، رومانسيا من الطراز الأول في اعتماده على لحظات الإلهام. وهذا ما دعا

هيوغو فريديرخ إلى استبعاده من كتابه عن القصيدة الغنائية الحديثة، والخط من شأنه في فقرة قاسية من فقرات كتابه (٨١). وهذا هو السبب الذي لابد من أجله أن تفشل أي محاولة لجعل مالارمي حفيدا روحيا لنوفالس كما يحاول فورترده أن يفعل. قد نسلم بأن مالارمي يسعى نحو التعالي، ولكنه تعال فارغ، أما نوفالس فيعشق وحدة العالم ذي السر المكتنون. كان الرومانسيون - باختصار - روسوين. أما الرمزيون، بدءا ببودلير، فيؤمنون بخطيئة الإنسان، أو يعرفون - إذا تقادوا المصطلحات الدينية - أن الإنسان محدود، وأنه ليس مخلص الطبيعة، كما اعتقد نوفالس. وقد تحدت نهاية الفترة الرومانسية بوضوح بانتصار الرضعية والنظرة العلمية، وهو الانتصار الذي سرعان ما أدى إلى تبديد الأوهام والتشاؤم. وكان أكثر الرمزيين غير مسيحيين، بل ملحدتين، حتى ولو حاولوا اكتشاف دين جديد في الغيبيات أو غازلوا الأديان الشرقية. كانوا متشائمين دون أن يكونوا بالضرورة قد قرأوا شوبنهاور وادوارد فون هارتمان كما فعل لافورغ، قبل الخضوع لتيار الانحلال السائد، أو لاتجاهات نهاية القرن (٨٢).

كما أن الرمزية تختلف اختلافا بينا عن الحركات الطليعية الجديدة التي ظهرت بعد عام ١٩١٤ كالمستقبلية، والتكعيبية، والسريالية، والتعبيرية وما إليها. فقد تهاوى الإيمان باللغة في هذه الحركات بأكمله بينما احتفظت اللغة عند كل من مالارمي وفاليري بقوتها المعرفية، بل حتى بقوتها السحرية ومجموعة قصائد فاليري سميت بحق تعاويذ. وأورفيوس هو البطل الأسطوري عند الشاعر يسحر الحيوانات والأشجار والحجارة. أما في الفن الأحدث عهدا فإن فكرة المماثلة تختفي تماما، وليس عند كافكا شيء منها. وفن مابعد الرمزية فن تجريدي، البُغوري لا رمزي. والصورة عند السرياليين لا شيء خلفها: أقصى ما هنالك أنها تطفو على السطح من عالم اللاوعي عند الفرد.

نصل أخيرا إلى أعلى درجات التجريد، أي إلى الدائرة الرابعة: إلى استعمال الرمزية في الأدب ككل، في كل العصور. هنا تفقد الكلمة، بعد أن انطلقت من عقاها التاريخي، أي محتوى مجسد وتصبح مجرد اسم لظاهرة تكاد تكون عامة في

كل الفنون.

هذه التأملات يجب أن تفضي بنا إلى ما لا يزيد عن توصية: أي إلى استعمال المعنى الثالث للكلمة، إلى تسمية تلك الفترة من فترات الأدب الأوروبي-الواقعة بين عام ١٨٨٥ وعام ١٩١٤ تقريبا- فترة الرمزية وإلى اعتبارها حركة عالمية انبثقت أصلا من فرنسا ولكنها أنتجت كتابا عظاما وشعرا عظيما في غيرها من الأقطار: في آيرلندة وإنكلترا: بيتس وإليوت، في الولايات المتحدة: والاس ستيفنز وهارت كُرين، في ألمانيا: غيورغو ورلكه وهفمانشتال، في روسيا: بلوك وإيفانوف وبيلي، في إسبانيا وأميركا الجنوبية: داريو وماخادو وغيلين. وإذا سمعنا مدلول الرمزية ليشمل النثر أيضا (وهذا ما يجب أن نفعله) لرأيناها موجودة في الأعمال المتأخرة لهنري جيمس، وفي أعمال جويس، وفي الأعمال المتأخرة لتوماس مان، وفي أعمال بروسست، وفي الأعمال المبكرة لجيد وفوكسر، وفي أعمال د. هـ. لورنس. وإذا أضفنا المسرح لوجدناها في المراحل المتأخرة من أعمال إيسن وسترنديبرغ وهاوبتمان، وفي أعمال أونيل. وهناك نقد رمزي متميز: هناك إستطيقا عند مالارميه وفاليري، وأفكار أقل تماسكا عند ريمي دي غورمون وإليوت وبيتس، ومدرسة مزدهرة تقوم على التفسير الرمزي، خاصة في الولايات المتحدة. والكثير من النقد الفرنسي الجديد رمزي صراحة. فالكتيب الجديد لرولان بارت، النقد والحقيقة (١٩٦٦) يدعو إلى الحرية المطلقة في التفسير الرمزي.

غير أن علينا ألا ننسى ما بدأنا بالتذكير به، ألا وهو أن مفهوم الفترة لا يستفد معانيها. فهذا المفهوم ليس مفهوما يسمي صنفا تكون فيه الأعمال المقردة أمثلة على ذلك الصنف. بل هو فكرة تنظيمية تكون في صراع مع ما سبقها وما لحقها من مثل فنية. وفي الفترة مدار البحث كانت قوة الأعمال المتخلفة من الفترة السابقة عظيمة بشكل خاص. فقد مثلت مسرحية النساجين لهاوبتمان في نفس السنة التي بدأت فيها مجلة أوراق للفن Blatter Fur die kunst (١٨٩٢). وكتبت قصائد عن السيدة الجميلة لبلوك سنة كتابة مسرحية الأعماق لغوركي

(١٩٠١). وقد ظهر الصراع أحيانا في أعمال الكاتب نفسه، وأحيانا في ثنايا العمل الفني نفسه. وقد دعا إدموند جالو Jalous جويس «واقعيًا ورمزيًا في آن معاً». (٨٣) وهذا يصح بالنسبة لبروست ومان. فرواية يوليسس تمزج بين الرمزية والطبيعية مزجا لا نجد في أي كتاب آخر من كتب تلك الفترة - مزجا يبلغ درجات عليا وينتج توترا حاداً. وقد حاضِر جويس في ترست عن كاتبين إنكليزيين لا ثالث لهما وهما: ديفو [الواقعي] ويليك [الرمزي]. (٨٤)

يجب أن يتنامى قبول اصطلاح الرمزية مع تنامي الاتفاق على الفترات الرئيسة في تاريخ الأدب الأوروبي ليضاف إلى الفترات الخمس الأخرى. ولكن حتى لو انتصر اصطلاح آخر (وليس من بين كل الاصطلاحات التي تختار على ذهني ما يفضلها ولو من بعيد) فإن علينا دائماً أن نعتزف أن هذه الكلمة قد أدت وظيفتها كأداة من أدوات التاريخ الأدبي إذا كانت قد جعلتنا نفكر بأعمال بعينها، أو بكتاب بعينهم، بل بمدارس واتجاهات وحرركات وبامتداداتها العالمية. والرمزية على الأقل مصطلح أدبي يساعدنا على مجابهة اعتماد الكثير من التقسيمات الزمنية في التاريخ الأدبي على التاريخ السياسي والاجتماعي (فاصطلاح الإمبريالية الذي تستخدمه مثلاً التواريخ الأدبية الماركسية اصطلاح لا معنى له عندما يطبق على شعر تلك الفترة). أما الرمزية فهي اصطلاح. . . يمهد للتركيب، ويبعد أذهاننا عن ركاز الملاحظات والحقائق، ويمهد السبيل لتاريخ يكتب في المستقبل عن الأدب بوصفه من الفنون الجميلة». (٨٥)



الرمزية كاصطلاح ومفهوم في التاريخ الأدبي

(١) برلين، ١٩١٢.

Max Schlegel, *Geschichte des symbols*

(٢) انظر بحثي: «مفهوم الباروك في البحوث الأدبية»

“The Concept of Baroque in literary Scholarship”

(١٩٤٥) والحاشية الإضافية التي أضيفت له سنة (١٩٦٢) في مفاهيم نقدية

Concepts of Criticism (نيوهيفن، ١٩٦٣)، ص ٦٩ - ١٢٧.

(٣) يبدو أن كتاب يوجين فولف: أحدث التيارات الأدبية ومبدأ الحداثة

Eugen Wolff, *Die jungste literaturstromung und das Prinzip der Moderne*

(برلين، ١٨٨٧) هو مصدر هذه الصيغة. وفي سنة ١٨٨٤ كتب أرنو هولنس

يقول: «على الشاعر أن يكون حديثاً - حديثاً من رأسه حتى أخمص قدميه».

(٤) انظر بحثي: «الفترات والحركات في التاريخ الأدبي»

“Periods and Movements in literary History”

في الكتاب السنوي للمعهد الإنكليزي، ١٩٤٠ (نيويورك، ١٩٤١)، ص ٧٣ -

٩٣.

English Institute Annual, 1940

والفصل المعنون «التاريخ الأدبي» “Literary History”

في كتاب نظرية الأدب الذي شاركني أوستن وارن في كتابته (نيويورك،

١٩٤٩).

Theory of Literature

(٥) انظر بحثي: «مفهوم الرومانسية في التاريخ الأدبي» (١٩٤٩)

“The Concept of Romanticism in Literary History”

Concepts of Criticism

في مفاهيم نقدية

(نيوهيفن، ١٩٦٣)، ص ١٢٨ - ١٩٩، والمقاطع الخاصة بالرمز
والأليغوري في كتابي تاريخ النقد الحديث (٤ أجزاء، نيوهيفن، ١٩٥٥ -
١٩٦٥)،

History of Modern Criticism

٢١٠/٢ - ٢١١، ٤٢ - ٧٦، ١٧٤ - ١٧٥، ٢٢١/٣ - ٢٢٢.

Le Temps (٦) كان بول بوردي في جريدة الزمان

يوم ٦ آب ١٨٨٥ هو المعتدي. وقد اقتبس قول موريس [الذي ترجم في
المتن] عن كتاب ميشو: الرسالة الشعرية للمدرسة الرمزية (٣ أجزاء،
١٩٤٧)، ٣٣١/٢.

Guy Michaud, Message Poétique du symbolisme.

(٧) أعيد نشر هذا البيان في كتاب اندريه بار: الرمزية (باريس، ١٩١١)،
ص ١١٠.

Andre Barre, Le Symbolisme

(٨) عن م. ديكونان: أزمة القيم الرمزية (تولوز، ١٩٦٠)، ص ٢٣.

M. Decaudin, La Crise des valeurs symbolistes

(٩) انظر بار، ص ١٦٠ - ١٦١. أما بيتا فرلين فنجدهما في قصائد هجائية
(١٨٦٠).

Invectives

(١٠) ميشو، ٣٣٥/٢.

(١١) ن. م. ، ص ٣٣٥ وما بعدها، وقارن ص ٤٢٧ وما بعدها. وانظر تيودور
دي فيجيفا أساتذتنا (باريس، ١٨٩٥)، ص ١١٥ - ١٢٩.

Teodor de Wyzewa, Nos Maitres

وبالنسبة لموريس انظر بول دلسيم: أحد منظري الرمزية: شارل موريس

Paul Delsemme, Un Theoricien du symbolisme

(باريس، ١٩٥٨)، وانظر بشأن ويزيوا كتاب إلغال. دوفال: تيودور دي

فيجيفا: ناقد بلا وطن (جنيف، ١٩٦١).

Elga L Duval, Teodor de Wyzewa: Critic without a Country

(١٢) هذا كلام اقتبسه ديكودان، ص ١٥، عن مجلة الدير (حزيران، ١٨٩٤).

L'Ermitage

(١٣) في مجلة الشعر والنثر ١ (آذار - نيسان - أيار، ١٩٠٥)، ص ٧٩.

Vers et prose

(١٤) «وجود الرمزية» "Existence du symbolisme"

(١٩٣٨) في الأعمال Oeuvres، ط اليياد (باريس، ١٩٥٧)، ١/٦٨٦ - ٧٠٦.

(١٥) «ضد الغموض» "Contre l'Obscurite"

المجلة البيضاء Revue blanche

(١٥) تموز ١٨٩٦)، أعيدت طباعة المقال في أخبار Chroniques

(١٦) لمزيد من التفاصيل انظر كتاب ولتر أ. سترأوس: بروست والأدب

Walter A. Strauss, Proust and Literature (كيمبرج، ماساشوستس، ١٩٥٧)، ص ١٩١ - ١٩٣، ٢٠٤.

(١٧) مقدمة كتاب إميريك فيزيه: إستطيقية مارسيل بروست (باريس، ١٩٣٣).

Emeric Fiser, L'Esthetique de Marcel Proust

(١٨) انظر أيضا بحث ميشو «الرمزي والرمزية»

Michaud, "Symbolique et Symbolisme"

مشورات الرابطة الدولية للدراسات الفرنسية، ٦ (١٩٥٤)، ص ٧٥ وما بعدها.

Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Francaises

(١٩) انظر بشأن المراجع بحث بروس موريس: «أوائل النقاد الإنكليز والأمريكيين للرمزية الفرنسية».

Bruce Morrisette, "Early English and American Critics of French Symbolism"

في دراسات على شرف فريدريك و. شيلي (سينت لويس، ١٩٤٢)، ص ١٥٩ - ١٨٠.

Studies in Honor of Frederick W. Shipley

(٢٠) أضيف فصل عن بودلير في الطبعة الموسعة سنة ١٩١٩.

(٢١) انظر مقدمة رتشارد إلمان لطبعة سنة ١٩٥٨ (نيويورك) من الحركة الرمزية.

The Symbolist Movement وانظر بالنسبة ليمتاز كتاب روجيه لومبرو: آرثر سمونز: سيرة نقدية (لندن، ١٩٦٣)

Roger Lhombreaud, Arthur Symons, A Critical Biography

وكتاب روث زابرسكي تمبل: سيمياء الناقد: دراسة في كيفية دخول الرمزية الفرنسية إلى إنكلترا (نيوهيفن، ١٩٥٣).

Ruth Zabriskie Temple, The Critic's Alchemy: A Study of the Introduction of French Symbolism into England.

(٢٢) أعيدت طباعة المقال في كتاب أفكار حول الخير والشر (١٩٣٠)

Ideas of Good and Evil

ثم في كتاب مقالات ومقدمات (نيويورك، ١٩٦١)، ص ١٥٣ - ١٦٤.

Essays and Introductions

(٢٣) انظر بحث موريسيت المشار إليه أعلاه، حاشية رقم ١٩.

(٢٤) انظر آرنولد ت. شواب: ج. هونكر: ناقد الفنون السبعة

Arnold T. Schwab, J. G. Huneker, Critic of the Seven Arts

(ستانفورد، ١٩٦٣).

(٢٥) انظر بشأن هونكر كتاب إدmond ولسون: كتب كلاسيكية وأخرى تجارية

Edmund Wilson, Classics and Commercials

(نيويورك، ١٩٥٠)، ص ١١٤ وكتابه شواطئ الضياء (نيويورك، ١٩٥٢)، ص ٧٣.

The Shores of Light

أما المقالة التي تتقدم هذا الكتاب فتناول غوس .

(٢٦) قارن كتاب أورسلا بروم : التايولوجية الدينية في الفكر الأمريكي

Ursula Brumm, *Die religiöse Typologie im amerikanischen Denken*

(لندن، ١٩٦٣)، ص ٨١ وما بعدها مثلاً .

(٢٧) بولتمور، ١٩٥٦، ص ١٥ مادة التقديم .

James Baird, *Ishmael*

(٢٨) سياق النقد (كيمبرج، ماساشوستس، ١٩٥٧)، ص ٢٠٧ .

Harry Levin, *Contexts of Criticism*

(٢٩) أشهر بشكل خاص إلى كتاب د. و. روبرتسن : مقدمة إلى تشوسر

D. W. Robertson, *A Preface to Chaucer* (برنستون، ١٩٦٣)، وكتاب

د. و. روبرتسن وب. ف. هوبي : بيرس الخرافات وتراث الكتاب المقدس

D. W. Robertson and B. F. Huppe, *Piers Plowman and Spiritual Tradition*

برنستون، ١٩٥١).

(٣٠) قارن بحث مورتن بلومفيلد : «الرمزية في أدب القرون الوسطى» ،

Morton Bloomfield, "Symbolism in Medieval Literature"

الفيلولوجيا الحديثة *Modern Philology*

٥٦ (١٩٥٨)، ص ٧٣ - ٨١، وفيه يقتبس الكاتب ما يلي من كتاب توما
الأكويني :

Questiones quodlibetales

المسائل المفضلة، ٧-١٦

«لا يمكن الإتيان في أي من العلوم، أو مجال من مجالات الجهد الإنساني،

أو حديث من الأحاديث بأكثر من المعاني الحرفية، اللهم إلا في الكتاب المقدس الذي جاء به الروح القدس، وما الإنسان إلا وسيلة.
(٣١) برنستون، ١٩٥٧، ص ١٢٢، ١٢٤.

Northrop Frye, *The Anatomy of Criticism*

(٣٢) ن. م. ، ص ٩٠.

Northrop Frye, *The Anatomy of Criticism*

(٣٣) انظر أولغا راغوسا: «فتوريو بيكا: أول المبشرين بالرمزية الفرنسية في إيطاليا».

Olga Ragusa, "Vittorio Pica: First Champion of French Symbolism in Italy"

إيتالكا Italka، ٣٥ (١٩٥٨)، ص ٢٥٥ - ٢٦١، ولويجي دي ناروس: «انتقادات أولية لدراسة عن فتوريو بيكا والانحلالية الفرنسية».

Luigi de Nardis, "Prospettive critiche per uno studio su Vittorio Pica e il decadentismo francese"

مجلة الأدب الحديث المقارن، ١٩ (١٩٦٠)، ص ٢٠٢ - ٢٠٩.

Rivista di letterature moderne e comparate

Mario Luzi, *L'Idea simbolista* (٣٤) ميلانو، ١٩٥٩.

يذكر لوزي، إضافة إلى الفرنسيين، كلا من بريوسوف وبالمونت وإيفانوف وبلوك وبيتس وإليوت وغيورغه وهوفمانشتال وركله وبن وباسكولي ودانوتريو وأونوفري وكامبانا وداريو وأنتونيو ماخادو وبجينيث والشاعر اليوناني خانتزوئيلس.

Giovanni Pascoli, *Minerva oscura* (٣٥) باسكولي: منيرفا الخفية

(١٨٩٨) في مؤتمرات ودراسات عن دانتي (١٩٢١)، إلخ.

Conferenze e studi dantesche

(٣٦) تبدأ قصيدة «فرلين: استجابة» "Verlaine: Responso"

هكذا: «أيها الأب السيد الساحر، أيها الشاعر السماوي».

“Padre y maestro magico, liriforo celeste”

انظر بالنسبة لداريو كتاب ي. ك. ماب: الأثر الفرنسي في أعمال روبن داريو (باريس، ١٩٢٥).

E. K. Mapes, *L'Influence francaise dans l'oeuvre de Ruben Dario*

(٣٧) انظر بيرنر جيكونفات: خوليو هيرراي ريسخ (بيركلي، ١٩٥٧).

Bernard Gicovate, *Julio Herrera y Reissig*

(٣٨) انظر غوستاف زينمان: القصيدة الحديثة في أسبانيا (شتتغارت، ١٩٦٥)،

Gustave Siebenmann, *Die moderne Lyrik in Spanien*

خاصة ص ٤٣ وما بعدها، وغير مودياث بلاخا: الحدائث في مقابل جيل ٩٨

Guillermo Diaz-Plaja, *Modernismo frente a Noventa y Ocho*

(٣٩) كيمبرج، ماساشوستس، ١٩٦١، ص ٢١٤.

Jorge Guillen, *Language and Poetry*

(٤٠) رمي دي غورمون: مشيات أدبية

Remy de Gourmont, *Promenades litterales*

السلسلة السادسة، (باريس، ١٩١٢)، داماسو الونسو: غونغورا والأدب المعاصر

Damaso Alonso, *Gongora y la literatura contemporanea*

(سانتندر، ١٩٣٢)، وفي دراسات ومقالات حول غونغورا (مدريد، ١٩٥٥).

Estudios y ensayos gongorinos

(٤١) انظر بوشنشتاين: «تأثير الرمزية الفرنسية على القصيدة الغنائية الألمانية في أوائل القرن العشرين»، يوفوريون، ٥٨ (١٩٦٤)، ص ٣٧٥ - ٣٩٥،

B. Boschenstein, “Wirkungen des französischen Symbolismus auf die deutsche Lyrik der Jahrhundertwende”

ويذكر فيرنر فورتر يده في «أصداء مباشرة للشعر الفرنسي في أعمال شتفان غيورغه»

Werner Vordtriede, "Direct Echoes of French Poetry In Stefan George's Works"

Modern Language Notes ملاحظات لغوية معاصرة

٦٠ (١٩٤٥)، ص ٤٦١ - ٤٦٨، ماثلات تافهة لأشعار بودلير ومالارميه. وهناك المزيد من ذلك في كتاب كلود ديفيد: شتفان غيورغه: أعماله الشعرية (باريس ١٩٥٢).

Claude David, Stefan George. Son Oeuvre Poetique Blatter fur die Kunst

(٤٢) أوراق للفن

الجزء الأول، رقم ٢: «حول شتفان غيورغه والفن الجديد»،
"Über Stefan George, eine neue Kunst"
أعيد طبع المقال في رسالة شتفان غيورغه (برلين، ١٩٣٥)، ص ٦٩ - ٧٠.

Die Sendung Stefan Georges

(٤٣) «نجم الإتحاد»،
"Stern des Bundes"
عن ديفيد، ص ٢٨٥، انظر فريدريخ غندولف: غيورغه (برلين، ١٩٢٠)، ص ٥٠ - ٥١.

Friedrich Gundolf, George

(٤٤) انظر شكسبير والروح الألمانية (برلين، ١٩١٤)، ص ١ - ٢،
Friedrich Gundolf, Shakespeare und der deutsche Geist
للتعرف على تفريق غندولف بين الرمز والأليغوري، كذلك غوته (برلين، ١٩١٦)، ص ١٦، ٢٨ لتقسيمه لأعمال غيته.

Hofmannsthal, Prosa (٤٥) الأعمال النثرية، ١٠٤/٢.

(٤٦) انظر بوشنشتاين، كما في الحاشية ٤١ أعلاه، وهربرت لندنبيرغر:

«غيورغ تراكل ورامبو»،

Herbert Lindenberger, "Georg Trakl and Rimbaud"

الأدب المقارن Comparative Literature

١٠ (١٩٥٨)، ص ٢١ - ٣٥. وكان تراكل قد قرأ الترجمة التي قام بها

ك. ل. آمر (الإسم المستعار لكارل كلام) عام ١٩٠٧.

(٤٧) هامبورغ، ١٩٥٦، ص ١٠٨.

Huho Friedrich, Struktur der modernen Lyrik

(٤٨) في رحلة محاضرات، (بيرن، ١٩٥٨)، ص ٢٨٧ - ٣٠٤.

Wolfgang Kayser, Die Vortragsreise

(٤٩) المجلد التاسع (١٨٨٢)، ص ١١٥ - ١٤٣، أعيد نشره في كتاب

الخصائص الأدبية (سينت بطرسبرغ، ١٨٩٧).

Zinaida Vengerova, Literaturnye Kharakteristiki

(٥٠) قارن ح. دونجين: تأثير الرمزية الفرنسية على الشعر الروسي (لاهاي،

١٩٥٨)، ص ٢٣.

G. Donchin, The Influence of French Symbolism on Russian Poetry

Neizdannyye stikhotvoreniya (٥١) الأشعار غير المطبوعة

(موسكو، ١٩٣٥)، ص ٢٤٦، ٤٢٨.

Lettres de Rene Ghil (٥٢) رسائل رينيه غيل

(باريس، ١٩٣٥)، ص ١٣ - ١٦، ١٨ - ٢٠، وكتاب غيل: رسالة في

Traite du verbe الكلمة (باريس، ١٨٨٦).

(٥٣) حول أسباب الانحطاط والتيارات الجديدة في الأدب الروسي

المعاصر (سينت بطرسبرغ، ١٨٩٣).

Dimitri Merezhkovsky, O Prichinakh upadka i o novykh techenyakh sovremennoy russkov literatury

(٥٤) «يوميات ألكساندر بلوك في صباه» (١٩٠١ - ١٩٠٢)،

“Yunocheski dnevnik Aleksandra Bloka”

Literaturnoe Nasledstvo

التراث الأدبي

٢٧ - ٢٨ (١٩٣٧)، ص ٣٠٢.

“Zavety simbolisma”

(٥٥) «ما تدعوله الرمزية»

Apollon

أبوللو، ٨ (١٩٠١)، ص ١٣،

Borozdy i mezhi

وفي كتاب التخم والأخدود

(موسكو، ١٩١٦)، ص ١٣٣.

(٥٦) هناك بحث جيد لهذا الموضوع في مقال يوري شتريذتر: «الشفافية والاستلاب: حول نظرية الصورة الشعرية في الحداثة الروسية»

Jurij Striedter, “Transparenz und Vermfremdung: Zur Theorie des poetischen Bildes in der russischen Moderne”

في كتاب استطيعا الحلول: تأملات إستطيقية، تحرير فلفغانغ آيزر (ميونخ، ١٩٦٦)، ص ٢٦٣ - ٢٨٩.

Immanente Aesthetik: Aesthetische Reflexion, ed. Wolfgang Iser
(٥٧) في الجزء الثالث.

Wilhelm Feldmann, Wspolczesna literatura polska

(٥٨) كان زينون بيشيسنسكي قد كتب مقالا عن ميترلنك سنة ١٨٩١ في مجلة العالم (Swiat) وانظر هنريك ماركيفج: «بولونيا الفتاة والمذاهب الفكرية»
H. Markiewicz, “Mloda Polska i ‘izmy”

في من قضايا الأدب البولوني في القرن العشرين (وارسو، ١٩٦٥)

Z Problemow literatury polskiej XX wieku

٧/١ - ٥١، وخاصة ص ١٥، ويضم كتاب تيوفيل فاينسكي تاريخ الأدب البولوني (وارسو، ١٩٤٦)

Teofil Wojenski, Historia literatury polskiej

فصلاً بعنوان «الرمزية» "Symbolizm" وآخر بعنوان «الرومانسية الجديدة في بولونيا» "Neoromantysm w Polsce"

بينما يضم كتاب الرومانسية الجديدة البولونية ليوليان كشيچانوفسكي

Julian Krzyzanowski, *Neoromantyzm Polski, 1890-1918*

فصلاً بعنوان «الدراما الطبيعية الرمزية» (ص ١٨٢ وما بعدها).

"Drama naturalistyczno-symboliczny"

(٥٩) في «حول المدرسة الرمزية» "O skole symbolistu" البيان النقدي

Kritické projevy (براغ، ١٩٤٧)، ١/ ١٨٥-١٨٦، وقد نشر المقال

أصلاً بعنوان Zaslano في مجلة الصحيفة الأدبية Literarni listy ١٣

(١٨٩١)، ٤٦ - ٤٨، ٦٥ - ٦٦، ٨٥ - ٨٦، وانظر ج. إستوريس:

بيلوغرافيا بأعمال ف. إكس جالدا (براغ، ١٩٤٨)، ص ٧٩. J. Pis-

torius, *Bibliografie dla F. X. Saldy*

(٦٠) التركيبية في الفن الجديد "Syntetism v novem unmeni" وقد

نشرت أصلاً في الصحيفة الأدبية (١٨٩١ - ١٨٩٢)، انظر بحثاً موجزاً لها

في بحثي المعنون «النقد التشيكي الحديث والبحث الأدبي»، "Modern

"Czech Criticism and Literary Scholarship" في مقالات عن الأدب

التشيكي (لاهائي، ١٩٦٣، ص ١٧٩ - ١٨٠. Essays on Czecn

Literature

(٦١) «الرمز» (١٨٨٧)، Das Symbol، القديم والحديث: سلسلة جديدة

Friedrich Theodor Vischer, *Altes und Neues. Neue* (١٨٨٩)

. Folge

(٦٢) اقتبس ديكودان في الأزمة La Crise، [هامش رقم ٨]، ص ١٥ عن مجلة

المجتمع الجديد La Societe nouvelle (نيسان، ١٨٩٤).

(٦٣) انظر المقالات الكثيرة التي كتبها ألبرت فيلك، مثل «الحساسية المزدوجة في

تاريخ الأفكار» Albert Wellek, "Das Doppelempfinden in der

Zeitschrift fur Aesthetik مجلة الإستطيقا Geistesgeschichte”

٢٣ (١٩٢٩)، ص ١٤ - ٣٢، «الحساسية المزدوجة في القرن الثامن عشر» ،

“Das Doppelempfinden im 18. Jahrhundert” الفصلية الألمانية

لعلم الأدب وتاريخ الأفكار، ١٤ (١٩٣٦)، ص ٧٥ - ١٠٢. Deutsche

Vierteljahrschrift fur Literaturwissenschaft und

Geistesgeschichte

(٦٤) «الخيال البناء»، “Constuctive imagination” اقتبسه بالإنكليزية

عن كتاب كاثرن كرو: الجاناب الليلي من الطبيعة، Catherine Crowe،

The Night Side of Nature في فوائد إستطيقية، ط. كونراد (باريس،

١٩٢٣)، ص ٢٧٩.

(٦٥) ن. م. ، ص ٢٧٥. Curiosites esthetiques Conrad ed.

(٦٦) الفن الرومانسي Conrad ed. L’Art romantique ص كونراد

(باريس، ١٩٢٥)، ص ١١٩.

(٦٧) الأعمال الكاملة Oeuvres completes, Pleiade ed. ط البلياد

(باريس، ١٩٤٩)، ص ٣٦٨.

(٦٨) ن. م. ، ص ٣٧٨.

(٦٩) جَمَعَ جاك شيرر في التعبير الأدبي في أعمال مالارمي (باريس، ١٩٤٧)،

Jacques Scherer, L’Expression litteraire dans l’oeuvre de

Mallarme ص ١٥٥ وما بعدها، البراهين على اتصال مالارمي

بالأفلاطونية والغيبية. وكان مالارمي قد أنكر علمه بالبوذية في حديث حول

الشعر، تحقيق هـ. موندور H. Mondor ed. Propos sur la poesie،

(موناكو، ١٩٤٦)، ص ٥٩. أما هاسي كوبرمان فيبالغ في تأثير فاغنز وذلك

في كتابه إستطيقية ستيفان مالارمي (نيويورك، ١٩٣٣)، Hasye

Cooperman, The Aesthetic of Stephane Mallarme والدليل على

اهتمام مالارميه بهيغل موجود في رسالة كتبها فليردي ليل آدم إلى مالارميه
واقتبسها هنري موندور في حياة مالارميه (باريس، ١٩٤١)، ص ٢٢٢. H.
Mondor, *Vie de Mallarme* «وبالنسبة لهيغل فإنني سعيداً جداً لأنك
أبدت بعض الاهتمام بذلك العبقري المدهش».

(٧٠) انظر غي ديفل : إستطيقية ستيفان مالارميه (باريس، ١٩٥١). Guy
Defel, *L'Esthetique de Stephane Mallarme*

(٧١) Werner Vordtriede, *Novalis und die franzosischen Symbolisten* (شتتغارت، ١٩٦٣).

(٧٢) في أحاديث سياسية وأدبية (أيلول، ١٨٩١). *Entretiens politiques et litteraires*

(٧٣) في المجلّة الجديدة (١٨٩٤) *La Nouvelle Revue* وفي مريدو سايمي
طبقاً لبعض الكتابات الناقصة (بروكسل، ١٨٩٥). *Les Disciples a Sais suivi de fragments*
أما المقالة عن نوفالس فموجودة في كنز البسطاء
Le Tresor des humbles (١٨٩٦).

(٧٤) قارن مقالة «رخارد فاغنر: تأملات شاعر فرنسي» (١٨٨٥) Richard
Wagner: *Reverie d'un poete francais* في الأعمال *Oeuvres*، ص
٥٤١ - ٥٤٥.

(٧٥) Kurt Weinberg, *Henri Heine : Heraut du symbolisme francais* (نيوهيفن، ١٩٥٤).

(٧٦) يضم كتاب أ. ج. ليمان، إستطيقا المدرسة الرمزية في فرنسا ١٨٨٥ -
١٨٩٥ (أكسفورد، ١٩٥٠) بعض الأفكار الجديرة بالاعتبار. A. G.
Lehmann, *The Symbolist Aesthetic in France*

(٧٧) ظهر كتاب فريدرخ كرويتزر الرمزية والأساطير عند الشعوب القديمة
Friedrich Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten*
Volker (١٨١٠). بعنوان أديان القدماء من خلال أشكالها الرمزية

Religions de L'antiquite considerees dans leurs formes

symbolistes بترجمة قام بها ج. د. غينيو عام ١٨٢٥.

(٧٨) انظر مقالته «في الأسلوب الرمزي» " Du Style symbolique " العالم Le Globe (٢٩ آذار و٨ نيسان ١٨٢٩)، وسلسلة المقالات التي نشرها في المجلة الموسوعية (١٨٣١). La Revue Encyclopedique. وانظر كتابي

تاريخ النقد الحديث ٢٧/٣ - ٢٨ . History of Modern Criticism .

(٧٩) يقتبس بودلير مقالة «المبدأ الشعري» " The Poetic Principle " كاملة

في المقالة التي كتبها عن غوتيه . انظر أيضا مقالة مارسيل فرانسون :

«بوودلير» " Poe et Baudelaire " Marcel Francon، منشورات

الرابطة اللغوية الحديثة PMLA، ٦٠ (١٩٤٥)، ص ٨٤١ - ٨٥٩.

(٨٠) انظر الفصل الذي كتبه في تاريخ النقد الحديث، ١٥٢/٣ - ١٦٣ .

History of Modern Criticism

(٨١) بنية الشعر الغنائي الحديث، ص ١١٦، وفي الطبعة المنقحة (١٩٦٣)،

ص ١٦١ - ١٦٢ . Struktur der modernen Lyrik .

(٨٢) انظر المراجعة التي كتبها هانس روبرت ياوس لكتاب مورتريده: نوفالس

ونشرها في مجلة دراسات رومانية [لاتينية حديثة] ٧٧ (١٩٦٥)، ١٧٤ -

Romaische Forschungen . ١٨٣

(٨٣) اقتبسه هاري ليفن في كتاب جيمس جويس Harry Levin, James

Joyce (نورفك، كينيت، ١٩٤١)، ص ١٩.

(٨٤) انظر ريتشارد إلمان: جيمس جويس Richard Ellmann, James Joyce

(نيويورك، ١٩٥٩)، ص ٣٢٩ - ٣٣٠. دُعيت المحاضرات التي ألقاها عام

١٩١٢ «الواقعية والمثالية في الأدب الإنكليزي». Verismo ed .

idealismo nella letteratura inglese

(٨٥) انظر كتابي مفاهيم نقدية، ص ١١٤ . Concepts of Criticism

الفصل التاسع

الأدب المقارن : اسمه وطبيعته*

ربما كان من المفيد أن ننعم النظر في تاريخ اصطلاح «الأدب المقارن»، وأن نحاول تحديد معانيه في اللغات الرئيسة لأنه كان مشارق كبير من الجدل والتفسيرات وسوء الفهم. ولن نستطيع تحديد مداه ومحتواه إلا إذا فعلنا ذلك. وسنبداً بالمعاجم وتطور الدلالات التاريخية ثم نمضي بعد ذلك إلى استعراض موجز للدراسات المقارنة التي يؤمل أن تفضي بنا إلى بعض النتائج التي لن تخلو من الفائدة بالنسبة للموقف الراهن. فلا يزال «الأدب المقارن» موضوعاً خلافياً، كفكرة ومجال دراسة.

ليس هناك فيما يبدو أي مشكلات تتعلق بالكلمتين اللتين يتكون منهما الاصطلاح، كلٌّ على حدة. فكلمة Comparative (مقارن) ترد في اللغة الإنكليزية الوسيطة، ولا شك في أنها مستعارة من الكلمة اللاتينية Comparativus، وترد كذلك في أعمال شكسبير، عندما يهاجم فولستاف الأمير هال بقوله إنه «ألعنُ أميرَ شابٍ لطيفٍ، سريعِ المقارنات» على سبيل المثال^(١). وترد الكلمة عام ١٥٩٨ في عنوان مقال كتبه فرانس ميرز هو: «بحث مقارن في شعرائنا الإنكليز والشعراء اليونانيين واللاتينيين والإيطاليين»^(٢). كما ترد الصفة في عناوين عدد من كتب القرنين السابع عشر والثامن عشر. ففي عام ١٦٠٢ نشر وليم فُليك كتاباً بعنوان بحث مقارن في القوانين. كما صادفتُ كتاباً بعنوان تشريح مقارن للحجوانات المتوحشة نشر عام ١٧٦٥. وقد نشر مؤلف الكتاب جون غريغوري في العام التالي كتاباً بعنوان نظرة مقارنة بين وضع

* العنوان الرئيس لهذا الجزء (p.p. The Name and Nature of Comparative Literature

36) — 1 من كتاب Discriminations للمؤلف.

الإنسان وملكاته ووضع الحيوان وملكاته. وقد صاغ المطران روبرت لوث هدف الدراسة المقارنة صياغة جيدة في محاضراته التي كتبها باللاتينية حول شعر العبرانيين السديني، حين قال: «يجب أن نرى كل شيء بأعينهم [أي أعين العبرانيين القدماء]، وأن نقيس الأمور بمقاييسهم، وأن نحاول قراءة العبرية كالعبرانيين بقدر المستطاع. وعلينا أن نكون كعلماء الفلك بالنسبة لذلك الفرع من علمهم الذي يدعونه مقارنا، ولذلك فلإنهم في سعيهم لتكوين فكرة واضحة عن نظام الأفلاك العام وأجزائه المختلفة يتصورون أنفسهم وهم يمتشقون الكون ويستعرضونه منتقلين من كوكب إلى كوكب بحيث يصبحون من سكان كل كوكب لفترة قصيرة من الزمن» (٣). وقد أعلن توماس وارتن في مقدمة الجزء الأول من كتابه تاريخ الشعر الإنكليزي الذي كان فتحاً جديداً في موضوعه أنه سيقدم «عرضاً مقارناً لشعر الأمم الأخرى» (٤). وتحدث جورج إلز في كتابه عينات من شعر أوائل الشعراء الإنكليز (١٧٩٠) عن دارسي التاريخ القديم، الذين «غالبا ما نجحت براعتهم في ملاحظة العديد من خصائص المجتمع، وتطور الفنون والعادات واستخلاصها عن طريق النقد المقارن» من كتب التاريخ التي كتبت في العصر الوسيط (٥). وفي سنة ١٨٠٠ نشر تشارلز ديدن كتاباً من خمسة أجزاء عنوانه تاريخ شامل للمسرح الإنكليزي يتقدمه عرض مقارن وأث للمسرح الآسيوية واليونانية والرومانية والإيطالية والبرتغالية والألمانية والفرنسية وغيرها. وقد عبر هذا الكتاب تعبيراً كاملاً عن فكرة الأدب المقارن، ولكن اصطلاح الأدب المقارن نفسه لم يرد لأول مرة إلا في رسالة كتبها ماثيو آرنولد عام ١٨٤٨ يقول فيها: «إن إنكلترة متخلفة كثيراً عن القارة الأوروبية من بعض

النواحي. هذا واضح الآن رغم أن الاهتمام بالأدب المقارنة خلال نصف القرن الماضي كان حرياً بإيضاح الأمر للجميع» (٦). لكن ذلك كان في رسالة خاصة لم تنشر إلا سنة ١٨٩٥، ولا تعني كلمة «مقارنة» هنا أكثر من «التي يمكن مقارنتها مع بعضها». لقد كان الاستعمال الحاسم للاصطلاح باللغة الإنكليزية هو استعمال هيجسن مكولي بـزنت المحامي الأيرلندي الذي صار فيما بعد أستاذ الدراسات

الكلاسيكية والأدب الإنكليزي في الكلية الجامعية بأوكلاند بنيوزيلنده، وذلك حين استعمل الاصطلاح عنواناً لكتابه الذي نشره عام ١٨٨٦. وقد أثار الكتاب، باعتباره جزءاً من السلسلة العلمية العالمية التي كانت تصدرها دار نشر كيغن بول وترنج وتروينر، بعض الاهتمام فراجعته مثلاً وليم دين هاويز باستحسان (٧). كما ادعى بُزنت في مقالة بعنوان: «علم الأدب المقارن» أنه «كان أول من بين منهج العلم الجديد ومبادئه ومثل له، وأنه كان أول من فعل ذلك لا في الإمبراطورية البريطانية فحسب، بل في العالم أجمع» (٨). لا شك في أن ذلك هراء حتى ولو حددنا الأدب المقارن بالمعنى الخاص الذي أعطاه بزنت له. فالاصطلاح الإنكليزي لا يمكن بحته بمعزل عن مثليه في فرنسا وألمانيا.

يتضح سبب تأخر الاصطلاح الإنكليزي في الظهور إذا أدركنا أن اللغة الإنكليزية لم تكن تجذب جمع الكلمتين «الأدب المقارن» معاً لأن كلمة «الأدب» فقدت معناها القديم: «معرفة أو دراسة الأدب»!. وأخذت تعني «الكتابات الأدبية بشكل عام»، أو «كتابات فترة معينة أو بلد معين، أو منطقة معينة». وقد اكتمل هذا التحول في أيامنا هذه، وما يدل عليه رفض الأستاذ لين كوير من جامعة كورنيل مثلاً أن يدعو القسم الذي كان يرأسه قسم «الأدب المقارن» وأصرّ على «الدراسة المقارنة للأدب». ذلك أنه اعتبر الأدب المقارن اصطلاحاً «لا أصل له، ليس له معنى ولا مبنى». فلو جازَ لجازَ لنا أن نقول «البطاطا المقارنة» أو «الفشور المقارنة» (٩). لكن كلمة «الأدب» كانت تعني في السابق بالإنكليزية «المعرفة» و«الثقافة الأدبية»، خاصة معرفة اللاتينية. اسمع هذا الشرار (Tatler) يقول سنة ١٧١٠: «لا ينفع الحمق التبحر إلى لغات المعرفة. فكل ما يفعله الأدب هو أن يظهر الجيلة الطبيعية في الإنسان أكثر من ذي قبل» (١٠). وهذا بُزول، على سبيل المثال، يقول إن بارت كان «إيطاليا ذا أدب لا يستهان به» (١١) [يقصد معرفة]. وقد دام هذا الاستعمال حتى القرن التاسع عشر عندما ألغى جيمس إنفرم محاضراته الافتتاحية حول «فائدة الأدب الأنجلوسكسوني» (١٨٠٧)، قاصداً بذلك فائدة معرفتنا باللغة الأنجلوسكسونية، أو عندما كتب

جون يثرهام موجزاً تاريخياً لتقدم الأدب الأنجلوسكسوني ووضعه الراهن في إنكلترة (١٨٤٠)، حيث تعني كلمة «الأدب» من غير شك، دراسة الأدب. لكن هذه المعاني كانت مخلفات: فقد كانت كلمة «الأدب» قد اكتسبت في ذلك الوقت معناها الحالي، ألا وهو «الكتابات» [الخاصة بموضوع ما]. ويعطي قاموس أكسفورد الإنكليزي، تاريخ أول ورود لهذا المعنى في سنة ١٨١٢، ولكن هذا التاريخ متأخر جداً، والأصح هو أن المعنى الحديث دخل الإنكليزية من الفرنسية في أواخر القرن الثامن عشر.

لقد أحييت دلالة الأدب على الكتابات الأدبية، أو الكتابات بشكل عام معنى كان معروفاً في أواخر العصور الكلاسيكية. فكلمة *Literatura* اللاتينية ترجمت لـ *grammatike* اليونانية، وتعني أحيانا معرفة القراءة والكتابة، أو قولاً مكتوباً، أو الأبجدية نفسها. لكن ترتليان (الذي عاش ما بين حوالي سنة ١٦٠ إلى سنة ٢٤٠ ميلادية) وكاسيان يقارنان الأدب الديني بالديني، أو الأدب الوثني بالمسيحي، أي *litteratura* بـ *Scriptura* (١٧).

لكن هذا المعنى لا يعود إلى الظهور إلا في ثلاثينات القرن الثامن عشر، متنافساً مع *litrae* اللاتينية، *lettres* الفرنسية، أي *letters* الإنكليزية. ومن الأمثلة المبكرة سلسلة فرانسوا غرانيه المعنونة تأملات حول الأعمال الأدبية (١٧٣٦ - ١٧٤٠). وقد استعمل فولتير كلمة *litterature* في فصل عنوانه «في الفنون الجميلة» من كتاب قرن لويس الرابع عشر (١٧٥١) استعمالاً غير واضح المعنى إلى جانب «الفصاحة، والشعراء، وكتب الأخلاق والتسليية». وتكلم في أمكنة أخرى من الكتاب عن «الأدب الخفيف» وأنواع الأدب التي يمارسها الإيطاليون (١٣). وفي عام ١٧٥٩ بدأ لسنغ نشر رسائله حول أحدث الكتابات الأدبية، حيث تعني كلمة الأدب «الكتابات» بشكل واضح. لكن يتضح أن هذا المعنى كان لا يزال غير مألوف من حقيقة أن مقالات حول مواضيع مختلفة في الأدب والأخلاق (١٧٣٥ - ١٧٥٤) ترجمت إلى الألمانية عام ١٧٧٦ بعنوان *Versuche uber Verschiedene Gegenstande der Sittenlehre*

und Gelehrsamkeit] أي محاولات حول مواضيع مختلفة في الأخلاق والمعرفة[١٤].

لكن سرعان ما ضاق استعمال كلمة «أدب» بمعنى «كل الكتابات الأدبية» هذا (وهو الاستعمال الذي لا يزال دارجاً هذه الأيام كأحد معاني الكلمة). - ضاق في القرن الثامن عشر لينحصر في النطاق الوطني أو المحلي. فقد أخذ الناس يتكلمون عن آداب فرنسية وألمانية وإيطالية وبنديقية [نسبة إلى البندقية] وفقدت الكلمة نفس الوقت تقريباً شموليتها السابقة، وصارت تعني ما نقصده اليوم حين نقول: «الأدب الإبداعي»، أو الشعر والنثر الذي يتناول أموراً من نسج الخيال. وأول كتاب يمثل هذا التغير المزدوج هو، على حد علمي، كتاب كارلو دينيا حديث عن الأحداث الأدبية (١٧٦٠) (١٥). إذ يوضح دينيا في الكتاب أنه لن يتكلم عن «تقدم العلوم والفنون لأنها لا تشكل جزءاً من الأدب»، بل سيتكلم عن الكتب الخاصة بالمعرفة إن كانت تنتمي إلى «الذوق الرفيع، والفصاحة، أي إلى الأدب» (١٦). وتحدث مقدمة الترجمة الفرنسية عن الآداب الإيطالية، والإنكليزية واليونانية واللاتينية. وفي عام ١٧٧٤ ظهر كتاب بعنوان بحث في الأدب الروسي كتبه ن. نوفيكيوف لفهورن، وهناك دلالة محليّة واضحة في كتابات ماريو فوسكاريني تاريخ الأدب البندقي (١٧٥٢). كما أن هناك مثلاً بديعاً على عملية تحول المعنى القديم للكلمة إلى دلالات وطنية وإستيطيقية هو كتاب فكرة الأدب الألماني (لوكا، ١٧٨٤) للكاتب أ. جيورجي برتولا الذي هو عبارة عن طبعة موسّعة من كتابه السابق فكرة الشعر الألماني (نابولي، ١٧٧٩)، والتغير الذي حصل في العنوان استدعاه ضم تقرير عن الرواية الألمانية في الطبعة الثانية (١٧). وفي الألمانية يركز اصطلاح Nationalliteratur (الأدب الوطني) على الأمة كوحدة أدبية: وقد ظهر ذلك الاصطلاح لأول مرة في عنوان كتاب ليونهارت مايسر مساهمات في تاريخ اللغة الألمانية والأدب الوطني (١٧٧٧) ثم شاع استعماله في القرن التاسع عشر، ولذا تجده في عناوين أفضل التواريخ الأدبية الألمانية، كتلك التي كتبها فاخلر، وكوبرشتاين، وغريفنس عام ١٨٣٥

وَأ. فلمارور. غوتشال فيما بعد(١٨).

غير أن الحدود الإستطبيقية للكلمة ظلت تثير الاستياء لوقتٍ طويل. فقد قال فيلاريت شازل، على سبيل المثال، عام ١٨٤٧: «ليس لكلمة الأدب وزن عندي، إذ تبدولي فارغة من المعنى، وما هي إلا نتاج الفساد الفكري». وكانت في ذهنه مرتبطة بالتراثين البلاغيين الروماني واليوناني. «وليس الأدب فلسفة، أو تاريخاً، أو معرفة، أو نقداً، أو أي شيء آخر- إنه شيء غامض لا يحس ولا يدرك»(١٩). وكان من رأي شازل أن تعبير «التاريخ الفكري» أفضل من «التاريخ الأدبي».

وقد حصل الشيء نفسه في إنكلترة. ولا يزال من الصعب أحياناً أن نغيّر بين معنى الأدب القديم باعتباره الثقافة الأدبية، وبين دلالة على مجموعة معينة من الكتابات. ففي عام ١٧٥٥ مثلاً، أراد الدكتور جونسون أن ينشئ حويلات الأدب في الخارج والداخل. وفي عام ١٧٦١ فكّر جورج كولن الأكبر أن «شكسبير وملتون يقفان وحدهما بين حطام الأدب الإنكليزي القديم ككاتبين من الطراز الأول»(٢٠). وفي عام ١٧٦٧ ضم آدم فيراغنس فصلاً بعنوان «في تاريخ الأدب» إلى كتابه مقال في تاريخ المجتمع المتحضر. وفي عام ١٧٧٤ عبر الدكتور جونسون في رسالة من رسائله عن رغبته في «أن يبعث ما نسي عن غير وجه حق من أدبنا القديم»(٢١). وفي عام ١٧٧٧ نشر جون بيركهوت كتاباً عنوانه السيرة الأدبية كان عنوانه الفرعي تاريخ الأدب من خلال تراجم الكتاب قصد منه أن يقدم «نظرة موجزة في نشأة الأدب وتقدمه». وتحدثت مقدمة التاريخ الأدبي لشعراء التروبادور بقلم دي لاكورن دي سانت بالي الذي ترجمته السيدة سوزان دوينس إلى الإنكليزية عام ١٧٧٩، عن شعراء التروبادور باعتبارهم «أسلاف الأدب الحديث»، وأراد جيمس بيتي عام ١٧٨٣ أن يتتبع نشأة رواية الرومانس وتقدمها «من أجل أن يلقى الضوء على تاريخ هذه العصور المتأخرة وسياستها وأخلاقيها وأدبها»(٢٢). كما نشرت كتب مثل كتاب وليم ردفورد نظرة في التاريخ القديم تشمل تقدم الأدب والفنون الجميلة (١٧٨٨)، وكتاب روبرت ألفس

فصول مختصرة من تاريخ الأدب (١٧٩٤)، وكتاب أندرو فليث مقدمة للتاريخ الأدبي للمقرنين الرابع عشر والخامس عشر (١٧٩٨) الذي شكاه فيه مؤلفه من «أن الأدب الإنكليزي لا يحتاج إلى شيء قدر حاجته إلى تاريخ لإحياء الكتابات الأدبية». لكننا قد ندهش إذا علمنا أن أول كتاب يحمل عنوان تاريخ اللغة الإنكليزية والأدب الإنكليزي كان كتابا مدرسيا صغيرا كتبه روبرت جيمبرز عام ١٨٣٦، وأن أول أستاذ للغة الإنكليزية والأدب الإنكليزي كان [الخوري] توماس ديل، في الكلية الجامعية، بلندن، عام ١٨٢٨ (٢٣).

وهكذا عطل تغير معنى كلمة الأدب في الإنكليزية تبني تعبير الأدب المقارن بينما كان اصطلاح «السياسة المقارنة» الذي دافع عنه المؤرخ ي. أ. فريمن عام ١٨٧٣ (٢٤) مقبولا مثليا قبل اصطلاح «النحو المقارن» الذي ظهر في عنوان ترجمة كتاب النحو المقارن للغات السنسكريتية والزنديّة واليونانية إلخ لفرانتس بوب عام ١٨٤٤.

أما في فرنسا فالقصة تختلف. فقد حافظت هناك كلمة *litterature* على معنى الدراسة الأدبية لوقت طويل. وعرف فولتير الأدب في مقاله الناقصة عن الأدب التي ضمها معجمه الفلسفي (١٧٦٤ - ١٧٧٢) بأنه «معرفة الأعمال ذات الذوق الرفيع، مع شيء من العلم بالتاريخ والشعر والفصاحة والنقد»، وميزة عن *labelle litterature* الذي يتصل «بالأشياء الجميلة، وبالشعر والفصاحة والتاريخ ذات الأسلوب المتين» (٢٥). أما تلميذ فولتير جان فرانسوا الذي كتب المقالات الأدبية الرئيسة للموسوعة الكبرى والتي جمعها تحت عنوان عناصر الأدب (١٧٨٧) فقد استعمل *litterature* بمعنى «معرفة *les belles lettres*» في مقابل المعرفة التي تتصف بالتوسع والتعمق. وكان من رأيه أن المرء يستطيع «مع قدر كبير من الذكاء والموهبة والذوق أن يكتب أعمالا بارعة دون الحاجة إلى التعمق والتوسع في المعرفة والأدب» (٢٦). ولذا أمكن في أوائل القرن التاسع عشر أن يظهر تعبير «الأدب المقارن» الذي أوحى به فيما يبدو كتاب كوفيه الشهير التشریح المقارن (١٨٠٠)، أو كتاب ديجيراندو التاريخ المقارن للنظم الفلسفية

(١٨٠٤). ففي عام ١٨١٦ نشر مصنفان هما نويل ولايلاس مجموعة من كتب المختارات من الأدب الفرنسي والكلاسيكي والإنكليزي تحت عنوان لم يفسره ولم يكرره في المختارات هو دروس في الأدب المقارن^(٢٧). وفي سنة ١٨٢٦ شكّا شارل بوجانس في كتاب رسائل فلسفية إلى مدام س حول مواضيع أخلاقية وأدبية مختلفة من عدم وجود كتاب «يتناول مبادئ الأدب أي كتاب في الأدب المقارن» يمكنه أن يوصيها بقراءته^(٢٨).

غير أن الذي أشاع الاصطلاح في فرنسا هو من غير شك أبيل فرانسوا فيلمان الذي نجح المساق الذي أعطاه في السوربون في أواخر العشرينات نجاحاً منقطع النظير. وقد نشر مادته عام ١٨٢٨ - ١٨٢٩ تحت عنوان صورة الأدب الفرنسي في القرن الثالث عشر في أربعة أجزاء تضمن حتى ما أبداه الجمهور من إطراء (تصفيئاً حاداً، ضحك). ووردت في الكتاب تعبيرات مثل «صورة مقارنة»، «دراسات مقارنة»، «تاريخ مقارن»، عدة مرات، واستعمل «الأدب المقارن» في مديح رئيس الوزراء داغيسو «لدراساته الواسعة في الفلسفة والتاريخ والأدب المقارن»^(٢٩). وتكلم في سلسلة المحاضرات التالية بعنوان صورة الأدب في العصر الوسيط في فرنسا وإيطاليا وإنكلترا (جزءان، ١٨٣٠) عن «هواة الأدب المقارن»، وتفاخر فيلمان محققاً في مقدمة الطبعة الجديدة (١٨٤٠) بأن محاضراته كانت أول محاولة تتم في جامعة فرنسية لإجراء «تحليل مقارن» لعدة آداب حديثة^(٣٠).

انتشر الاصطلاح بعد فيلمان انتشاراً لا بأس به. فقد ألقي فيلاتير شازل محاضرة افتتاحية في الأثيني عام ١٨٣٥ سُميت في الصيغة المطبوعة منها في مجلة باريس «الأدب الأجنبي المقارن»^(٣١). وكتب أدولف لويس دي بويوسك كتاباً من جزئين عنوانه التاريخ المقارن للأدبين الفرنسي والإسباني (١٨٤٣) استشهد فيه بفيلمان السكرتير الدائم للأكاديمية الفرنسية بوصفه الشخص الذي قال الكلمة الفصل حول الموضوع. غير أن كلمة Comparative نافست فيما يبدو كلمة Comparee. فقد تكلم ج-ج أمير في بحث في تاريخ الشعر

(١٨٣٠) عن «التاريخ المقارن Comparative للفنون والأدب» (٣٧). ولكنه استعمل الكلمة الأخرى فيما بعد في عنوان كتابه تاريخ الأدب الفرنسي في العصر الوسيط مقارنا Comparee بالأدب الأجنبية (١٨٤١). لكن فصل المقال لصالح litterature comparee جاء في مقالة متأخرة جداً لسانت بوف كتبها في رثاء أمبير نشره عام ١٨٦٨ في مجلة العالمين Revue des deux mondes (٣٣).

ترجمت كلمة «مقارن» في ألمانيا بكلمة Vergleichend في السياقات العلمية. ففي عام ١٧٩٥ كتب غوته مقالة بعنوان مخطط أولي لمقدمة عامة للتشريح المقارن (٣٤)، واستعمل أوغوست فلهلم شليفيل اصطلاح «النحو المقارن» Vergleichende Grammatik في إحدى مراجعاته عام ١٨٠٣ (٣٥)، واستعمل فريدريخ شليفيل هذا الاصطلاح نفسه في كتابه الرائد حول لغة الهند وحكمتها (١٨٠٨) (٣٦) استعمالاً بارزاً كمنهج لعلم جديد يستذكر صراحة مثال «التشريح المقارن». وشاعت الصفة في ألمانيا في مجالات علم الأجناس، وعلم النفس، وفن كتابة التاريخ والبيوطيقا فيما بعد. ولكنها واجهت صعوبات في الاندماج في الأدب مردها إلى نفس الأسباب التي وجدناها في اللغة الإنكليزية، وهكذا فإن كتاب كورتس كاريري المعنون جوهر الشعر وشكله الذي نشره عام ١٨٥٤ هو أول كتاب - حسب علمي - يستعمل اصطلاح تاريخ الأدب المقارن Vergleichende Literaturgeschichte (٣٧). ومن المدهش أن اصطلاح Vergleichends Literatur كان عنواناً لمجلة منسية حررها هيوغوفون ملتسل في مدينة بعيدة اسمها كلاوزنبرغ (اسمها الآن كلوج Cluj في رومانيا). وقد دامت مجلته من عام ١٨٧٧ إلى ١٨٨٨. وفي عام ١٨٨٦ أوجد ماكس كوخ Koch في جامعة برسلاو مجلة للتاريخ الأدبي المقارن دامت حتى عام ١٩١٠. وأكد فون ملتسل أن مفهومه عن الأدب المقارن لم ينحصر بالتاريخ الأدبي، وفي الأعداد الأخيرة من مجلته غير العنوان إلى مجلة علم الأدب المقارن (٣٨). وقد صار تعبير Literaturwissenschaft (علم الأدب) ذي التاريخ الحديث في اللغة

الألمانية هو المقابل الألماني في أوائل القرن العشرين لما ندعوه عادة بالنقد الأدبي أو نظرية الأدب. والمجلة الألمانية الجديدة أركاديا تصف نفسها بأنها «مجلة علم الأدب المقارن».

ليس هناك من حاجة للدخول في تاريخ الاصطلاحات في اللغات الأخرى. فمن الواضح أن اصطلاح *letteratura comparata* مشتق من الصيغة الفرنسية. وقد شغل الناقد الكبير فرانيسكو دي سانكتس كرسي الأدب المقارن في نابولي من عام ١٨٧٢ حتى وفاته عام ١٨٨٣ (٣٩). وشغل أرتورو غراف كرسيًا مماثلًا في تورين عام ١٨٧٦. ويبدو أن الاصطلاح الإسباني *literatura comparada* أحدث من هذا.

أما في اللغات السلافية فلا أعرف بالضبط متى ظهر الاصطلاح. فأعظم المقارنين الروس ألكساندر فيسيلولوفسكي لم يستخدم الاصطلاح في محاضراته الافتتاحية كأستاذ للأدب العام في مدينة سينت بيترسبرغ عام ١٨٧٠، ولكنه راجع مجلة كوخ الجديدة عام ١٨٨٧، فورد هناك اصطلاح *Sravnitelnoe literaturovedenie* المنحوت على شاكلة الاصطلاح الألماني *Vergleichende Literaturwissenschaft* (٤٠). كما أسس كرسي اسمه *Srovnavaci Literatura* في جامعة براغ عام ١٩١١.

ستتضح أهمية هذا العرض التاريخي للمصطلحات المستخدمة في اللغات الرئيسية أكثر، رغم ما قد يعتوره من النقص، أو حتى من الخطأ لو نظرنا إليه في سياق التنافس مع الاصطلاحات البديلة الأخرى. فاصطلاح «الأدب المقارن» يرد ضمن ما يدعوه دارسو علم الدلالة «حقلا من المعاني». ولقد أشرنا إلى اصطلاحات *learning* (المعرفة) و *letters* (الآداب) و *belle lettres* (الآداب الرفيعة) باعتبارها اصطلاحات منافسة لـ *literature* (الآداب). وكانت اصطلاحات *Universal literature* (الأدب الشامل)، و *international literature* (الأدب العالمي)، و *World literature* (الأدب العام) اصطلاحات منافسة لاصطلاح «الأدب المقارن». فقد ورد

اصطلاح Universal literature في القرن الثامن عشر وكثر استعماله في اللغة الألمانية. وهناك مقالة نشرت عام ١٧٧٦ تبحث في التاريخ الشامل للبويطيقا، وفي عام ١٨٥٩ اقترح أحد الكتاب كتابة «تاريخ شامل للأدب الحديث» (٤١). أما اصطلاح «الأدب العام» فيرد في اللغة الإنكليزية، عند جيمس مونتنومري مثلاً الذي ألف محاضرات حول الأدب العام والشعر، إلخ (١٨٣٣) حيث يعني اصطلاح «الأدب العام» ما ندعوه «نظرية الأدب» أو «مبادئ النقد الأدبي». وعين الخوري توماس ديل عام ١٨٣١ أستاذاً للأدب والتاريخ الإنكليزيين في قسم الأدب العام والعلوم في كلية الملك بلندن (٤٢). وفي ألمانيا حرّج ج. أيكهورن سلسلة كاملة من الكتب اسمها التاريخ العام للأدب (١٧٨٨ وما بعدها). كما ظهرت تصنيفات شبيهة بهذه مثل كتاب يوهان دافيد هارتمان محاولة لكتابة تاريخ عام للبويطيقا (جزءان، ١٧٩٧ و ١٧٩٨، وكتاب لدفع فاختر محاولة لكتابة تاريخ عام للأدب (٤ أجزاء، ١٧٩٣ - ١٨٠١)، وكتاب يوهان غيورغ غراسه المرجع في التاريخ العام لتاريخ الأدب (١٨٣٧ - ١٨٥٧) وهو مصنف ببلوغرافي هائل.

استخدم غوته اصطلاح الأدب العالمي Weltliteratur عام ١٨٢٧ في معرض تعليقه على ترجمة مسرحيته تاسو إلى الفرنسية، وعدة مرات بعد ذلك، بمعان متفاوتة أحياناً: وكان يفكر في أدب عالمي موحد تختفي فيه الفروق بين أدب وآخر مع أنه كان يعرف أن تحقيق ذلك رهن بالمستقبل البعيد. وقد ساوى غوته في إحدى مسودّاته بين الأدب «الأوروبي» والأدب «العالمي» لكن لاشك في أن تلك المساواة مشروطة (٤٣). وهناك قصيدة معروفة لغوته عنوانها «الأدب العالمي» (١٨٢٧) تنغني بجمع الشعر الشعبي في واقع الحال، وحصلت على عنوانها نتيجة خطأ ارتكبه محقق طبعة ١٨٤٠ التي نشرت بعد وفاة غوته (٤٤). لقد درس تاريخ هذا المفهوم دراسة جيدة (٤٥). والأدب العالمي هذه الأيام قد يعني ببساطة كل الأدب كما في عناوين الكثير من الكتب، مثل كتاب أوتو هاووزر، أو قد يعني مجموعة من الروائع المتشقة من عدد كبير من اللغات، كقولنا إن هذا الكتاب أو

ذلك الكاتب ينتمي إلى الأدب العالمي : بهذا المعنى ينتمي إيسن إلى الأدب العالمي، بينما لا ينتمي إليه يونس لي Jonas Lie، وينتمي سوفيت إلى الأدب العالمي ولا ينتمي توماس هاردي إليه .

أثار استعمال اصطلاح «الأدب المقارن»، مثله مثل اصطلاح «الأدب العالمي»، خلافات حول مجاله وطرق البحث فيه لم توجد لها حلول لحد الآن . ولا طائل من التزمّت في مثل هذه الأمور لأن الكلمات تعني ما يريد الكاتب أن تعنيه، ولا تستطيع معرفة تاريخها واستعمالها الدارج مع تغير المعنى الأصلي أو تشويهه تماماً . غير أن الوضوح في هذا المجال يخلصنا من الربكة الذهنية، بينما يؤدي الغموض الشديد، أو التعسف إلى مزالق فكرية قد لا يكون لها من الخطورة ما لقولنا إن الساخن بارد، أو إن الشيوعية ديموقراطية، ولكنها تمنع الوفاق والتفاهم . نبدأ إذن بتعريف ضيق متشدد هو تعريف فان تيغم : «إن غاية الأدب المقارن هي أساساً دراسة الآداب المختلفة في علاقاتها مع بعضها البعض» (٤٦) . ويدعو غيار في كتابه الذي يتبع فيه فان تيغم في مذهبه ومحتواه الأدب المقارن باختصار بأنه «تاريخ العلاقات الأدبية الدولية» (٤٧)، بينما يدعو ج. م. كاريه في مقدمته لكتاب غيار «فرعاً» من فروع التاريخ الأدبي، وهو دراسة العلاقات الروحية الدولية، أو الصلات الحقيقية التي وجدت بين بايرون وبوشكين، بين غوته وكارلايل، بين ولترسكوت وفيني، بين أعمال الكتاب الذين ينتمون إلى آداب عدة، وحيواتهم ومصادر إلهامهم» (٤٨) . وهناك صياغات مماثلة لهذه عند كتاب آخرين : مثلاً في الكتاب المخصص للأدب المقارن في سلسلة مومليانو المعنونة مشكلات واتجاهات : ملاحظات أولية (١٩٤٨)، حيث تصف آنا ساييتا ريفينياس Revignas الأدب المقارن بأنه «علم حديث يتم بالبحث في المشكلات المتعلقة بالتأثيرات المتبادلة بين الآداب المختلفة» (٤٩) . أما فردناند بالدنسبرغر زعيم المدرسة الفرنسية المعروف فلم يحاول وضع تعريف للأدب المقارن في مقالته الافتتاحية التي وصف فيها خطة مجلة الأدب المقارن في العدد الأول منها (١٩٢١)، ولكنه يتفق مع تحديد ضمني للمفهوم، فهو لن تهمه

المقارنات التي لاتتضمن «صلات حقيقية» أدت إلى «خلق اعتماد عمل على آخر» (٥٠). ولكن مقالاته تتناول مشكلات كثيرة أوسع من ذلك استبعدها أتباعه من مجال عملهم.

إن الأدب المقارن بمفهومه الأوسع يشمل ما يدعوه فان تيغم الأدب العام. غير أن فان تيغم يحصر «الأدب المقارن» في العلاقات «الثنائية»، أي في عنصرين، بينما ينسحب «الأدب العام» على «البحث في الحقائق المشتركة بين آداب عدة» (٥١). لكن يمكننا أن نرد على ذلك بقولنا إن من المستحيل رسم الخط الفاصل بين الأدب المقارن والأدب العام، بين تأثير ولترسكوت في فرنسا وبين نشأة الرواية التاريخية مثلاً. ثم إن اصطلاح «الأدب العام» نفسه عرضة للخلط: فقد فهم على أنه النظرية الأدبية، أو البويطيقا، أو مبادئ الأدب. ولا يمكن للأدب المقارن بمعناه الضيق، أي بصفته علماً يبحث في العلاقات الثنائية، أن يشكل علماً ذا معنى، لأن عليه حينئذ أن يتعامل «بالتجارة الخارجية» بين الآداب، أي بأجزاء من النتاج الأدبي. ولن يتج هذا العلم تناول العمل الفني بمفرده. بل سيكون (كما يرى كاربه راضيا) علماً فرعياً ينضوي تحت جناح التاريخ الأدبي، ويتناول موضوعاً مجزئاً مبثراً، بدون منهج خاص به. فمن الناحية المنهجية لا تختلف دراسة أثر بايرون في إنكلترة عن دراسة أثره في فرنسا، أو عن دراسة البايرونية الأوروبية. فطريقة المقارنة ليست وقفاً على الأدب المقارن، بل نجدها في كل الدراسات الأدبية وكل العلوم، الطبيعية منها والاجتماعية. ولاتكتفي الدراسة الأدبية حتى عند أشد المتزمين بالأدب المقارن بالمقارنة فقط، لأن الباحث الأدبي لا يرضى بالمقارنة فقط، بل يلخص ويلمح، ويقوم، ويعمم، إلخ، على نفس الصفحة.

هناك محاولات أخرى لتحديد مجال الأدب المقارن عن طريق إضافة شيء محدد إلى التعريف الضيق. فكاربه وغيار يضمنان إليه دراسة الأوهام الوطنية، أي الأفكار التي تملكها الشعوب عن بعضها البعض. وقد كتب المسيو كاريه كتاباً متعاً عنوانه «الكتاب الفرنسيون والسراب الألماني» (١٩٤٧) هو عبارة عن دراسة

في علم النفس، أو الاجتماع الوطني استمد مادته من المصادر الأدبية، ولكنه ليس تاريخاً أدبياً. وما كتاب غيار بريطانيا العظمى في الرواية الفرنسية ١٩١٤ - ١٩٤٠ (١٩٥٤) إلا تاريخ مادي Stoffgeschichte مقنع بعض الشيء: أي أنه وصف للرهبان، والبدلوماسيين، والكتاب، وبنات الملاهي، ورجال الأعمال الإنكليز ممن يظهرون في الروايات الفرنسية التي نشرت في فترة معينة. أما محاولة هـ. هـ. ريماك الحديثة لتوسيع مدلول الأدب المقارن فهي أقل تعسفا وأوسع طموحا. فهو يقول إن الأدب المقارن هو «دراسة الأدب بحيث تتعدى حدود القطر الواحد، ودراسة العلاقات القائمة بين الأدب من ناحية وبين مجالي المعرفة والمعتقدات الأخرى كالفنون، والفلسفة، والتاريخ، والعلوم الاجتماعية، والعلوم البحتة، والأديان، إلخ، من الناحية الأخرى». (٥٢) غير أن السيد ريماك وجد نفسه مضطرا لإقامة فروق مصطنعة يصعب الأخذ بها، كتلك التي يراها مثلاً بين دراسة علاقة هوثورن بالكالقية (وهي عنده مقارنة)، وبين دراسة مفاهيمه الخاصة بالخطيئة والذنب والتكفير (وهي عنده أدب أمريكي). ولذا يبدو كل هذا التصور وكأنه وضع لأسباب عملية في كلية أميركية للدراسات العليا، حيث قد تضطر للدفاع عن أطروحة ما باعتبارها أدبا مقارنا أمام زملاء لك لا تعجبهم اعتداءاتك على حقول تخصصهم الضيق. لكن تصور ريماك لا يصمد أمام النظرة الفاحصة بوصفه تعريفا للأدب المقارن.

لقد فهم الأدب المقارن في وقت من الأوقات، وهو الوقت الذي كان حاسما في استقرار الاصطلاح باللغة الإنكليزية، على أنه يعني شيئا يتصف بالتحديد والاتساع معا. فهو في كتاب بزنت يعني «النظرية العامة للتطور الأدبي، أي أن الأدب يمر في مراحل النشوء فالاكتمال فالانحطاط»، (٥٣) وهو جزء من التاريخ الاجتماعي العام للبشرية، «أي من التوسع التدريجي للحياة الاجتماعية من القبيلة إلى المدينة، ومن المدينة إلى الأمة، ومن هاتين معا إلى الإنسانية جمعاء». (٥٤) وقد اعتمد بزنت وأتباعه على الفلسفة التطورية لهربرت سبنسر التي اختفت تماما تقريبا من الدراسات الأدبية.

هناك أخيراً الرأي القائل إن أفضل دفاع عن الأدب المقارن، وأوضح تعريف له هو ذلك المستمد من منظور الأدب المقارن وروحه، وليس من فصل مصطنع له داخل عالم الأدب. فهو يدرس الأدب كله من منظور عالمي ومن خلال الوعي بوحدة كل التجارب الأدبية والعمليات الخلاقية. وبذا يكون الأدب المقارن (وهذا ما أؤمن به أنا) هو الدراسة الأدبية المستقلة عن الحدود اللغوية والعنصرية والسياسية. ولا يمكن حصر الأدب المقارن بمنهج واحد، فالوصف والتشخيص والتفسير والرواية والتقويم عناصر لا تقل أهمية عن المقارنة فيه. كذلك لا تنحصر المقارنة في الصلات التاريخية الفعلية. فقد يكون هناك من القيمة في مقارنة ظواهر كاللغات والأنواع الأدبية المنقطعة الصلة تاريخياً ببعضها البعض (كما يتبين للباحثين في الأدب من تجربة علماء اللغة المحدثين) ما لدراسة التأثيرات التي يمكن إثباتها بالأدلة القائمة على المناظرات، أو على إثبات أن فلاناً قرأ علاناً. ولا شك في أن دراسة طرق الروايات الصينية، والكورية والبورمية، والفارسية، أو الأشكال الغنائية في شعر هذه الأمم لها من المبررات ما لدراسة العلاقات العابرة بين الشرق والغرب التي نجدتها ممثلة في رواية فولتير *Orphelin de la Chine* (يتيم الصين). ولا فائدة من حصر الأدب المقارن بالتاريخ الأدبي، واستبعاد النقد والأدب المعاصر من دائرته. فالت نقد، كما قلت عدة مرات، لا يتفصل عن التاريخ لأنه ليست هناك حقائق محايدة في الأدب. فمجرد اختيارك لكتاب ما من بين ملايين الكتب المطبوعة هو فعل نقدي، وقل مثل ذلك عن اختيارك للعناصر، أو المظاهر التي تنوي مناقشة الكتاب في ضوءها. وأي محاولة لإقامة الحواجز بين دراسة التاريخ الأدبي والأدب المعاصر لابد من أن تؤول إلى الفشل. فلماذا يشكل التاريخ المحدد، أو حتى موت كاتب من الكتاب تحليلاً لما هو محرم؟ قد يكون ذلك ممكناً في نظام التعليم الفرنسي الذي يتصف بالمركزية، ولكنه غير ممكن في سواها. كذلك لا يمكننا اعتبار التناول التاريخي أفضل المناهج حتى لدراسة الماضي السحيق. فالأعمال الأدبية معالم لا وثائق وهي في متناولنا الآن، وتحدثنا لأن نفهمها فهمًا قد تسهم فيه معرفة الخلفية التاريخية أو المكانيّة، ولكن

إسهامها ليس هو كل ما نحتاج إليه . والفروع الرئيسة الثلاثة للدراسة الأدبية - وهي التاريخ والنظرية والنقد - تستدعي بعضها البعض مثلما لا يمكن فصل دراسة الأدب الوطني عن دراسة الأدب ككل، من حيث الفكرة على الأقل، والأدب المقارن يمكنه أن يزدهر - ولسوف يزدهر - إذا تخلص من الحدود المصطنعة المفروضة عليه، وأصبح ببساطة هو دراسة الأدب.

يتضح معنى هذه التمييزات وأصل هذه المسائل أكثر إذا نظرنا إلى تاريخ الدراسات المقارنة بغض النظر عن المصطلح وتعريفاته . وقد أصاب هـ. هـ. ريماك في محاضرة ألقاها في مؤتمر فرايبورغ عام ١٩٦٤، حين قال وإن أشد مهامنا إلحاحا هي كتابة تاريخ مفصل للأدب المقارن ونشره. (٥٥) ولست أدعي بطبيعة الحال أنني ألبي هذه الحاجة في مثل هذا البحث القصير، ولكن بما أنني كتبت التاريخ الأول والوحيد للتاريخ الأدبي الإنكليزي قبل خمس وعشرين سنة، (٥٦) واهتممت باستمرار بالكتابات الخاصة بالتاريخ الأدبي في الأجزاء الأربعة [المنشورة] من كتابي تاريخ النقد الأدبي فإنني أستطيع رسم معالم تطور الأدب المقارن والأدب العام بشيء من الثقة.

من الواضح أن الإغريق في العصور القديمة لم يكونوا مؤهلين للدراسات المقارنة لأنهم عاشوا في عالم مغلق اعتبرت كل الشعوب التي تقع خارجه شعوبا بربرية. أما الرومان فكانوا يدركوا تمام الإدراك مدى اعتمادهم على الإغريق. فهناك مثلا في حديث حول الخطباء لتاكتس (تاستس) موازنة مفصلة بين الخطباء الإغريق والرومان بين فيها أوجه الشبه والاختلاف بين كتاب من هنا وهناك مع قدر من العناية. ونجد في كتاب ثقافة الخطيب لكونتيليان عرضا كاملا لتاريخ الأدب اليوناني والروماني يبين فيه باستمرار النماذج اليونانية التي احتذاها الرومان. ويقارن لونغاينس أو كائنا من كان كاتب الرسالة المعروفة حول السموم بين أسلوب شيشرون (كيكرو) وديمستينس باختصار، ويمثل على الأسلوب العالي بقطعة من سفر التكوين: وقال الله: وليكن نور فكان نورا. (٥٧) ونجد عند ماكروبيس في الساترناليا الذي كتب بعد ذلك بوقت طويل نقاشا طويلا حول

محاكاة فرجيل للشعراء اليونانيين. ورغم أن المعرفة بتنوع الأدب في العصور القديمة كانت محدودة، ورغم أن الكثير من بحوث الأقدمين قد فقد - لأنه اعتبر في العصور الوسطى غير ذي قيمة دائمة بحيث لا يستحق النسخ - إلا أن علينا ألا نقلل من شمولية البحث الأدبي وعمقه في العصور الكلاسيكية، خاصة في الإسكندرية وروما. فقد كان هناك الكثير من النقد المنصب على تحقيق النصوص، ومن الملاحظات المتعلقة بالأسلوب. ومما قد يبهج المقارنين المعاصرين أنه قد وصلتنا مقارنة مفصلة للطريقة التي عالج بها كل من إسخيلوس وسوفوكليس ويوربديس موضوع فيلوكتيتس. (٥٨).

انتعش البحث الأدبي في عصر النهضة انتعاشا عظيما. وهناك حس تاريخي واضح في فكرة إحياء المعرفة ذاتها، وفي قطع الصلة بالتراث الفكري المنحدر من القرون الوسطى رغم أن هذا القطع لم يكن كاملا، أو فجائيا كما اعتقد الناس في القرن التاسع عشر. غير أن البحث عن مستقبين لطرق البحث الخاصة بالأدب المقارن وبنظرياته في تلك الفترة لا يؤدي إلى اكتشاف الكثير. فغالبا ما خفقت مكانة التراث القديم ما أنتجته العصور الوسطى من آثار أدبية متنوعة وفرضت عليها، نظريا على الأقل، نوعا من الوحدة. وقد خصص سكالغر في البويطيقا (١٥٦١) كتابا كاملا للناقد (الذي كان اصطلاحا جديدا آنذاك) قارن فيه بين هوميروس وفرجيل، وبين فرجيل ويونانيين غير هوميروس، وبين هوراس وأوفيد واليونانيين، مع التأكيد الدائم على تفوق الرومان على اليونان واستخدام مقاطع حول المواضيع ذاتها من شعراء مختلفين. (٥٩) وقد انصب اهتمام سكالغر بالدرجة الأولى على لعبة الطبقات وكان دافعه نوعا غريبا من القومية اللاتينية التي تسعى إلى تحقير كل ما هو يوناني. وقد استعمل إتيان باسكييه (١٥٢٩ - ١٦١٥) هذه الطريقة في المقارنة التي أجراها بين قطعة من فرجيل وأخرى من رونسار. (٦٠) ومن الأمثلة الإنكليزية على طريقة المقارنات البلاغية الشائعة هذه ما كتبه فرانسيس ميرز في «بحث مقارن بين شعرائنا الإنكليز وبين الشعراء اليونانيين واللاتينيين والإيطاليين» الذي أشرت إليه، والذي وضع فيه شكسبير في مصاف

أوفد وبلاوتس وسنكا. (٦١) ولقد كان الدافع خلف بحوث عصر النهضة وطنياً في الغالب: وقد وضع الإنكليز قوائم الكتاب من أجل أن يثبتوا عظمة منجزاتهم في كل مجالات المعرفة، وفعل الفرنسيون والإيطاليون والألمان الشيء نفسه.

كذلك ظهرت أحياناً أمثلة متناثرة على الوعي بوجود أدب خارج التراث الغربي. إذ يتبين من مقالة ساميول دانييل المدهشة دفاع عن القافية (١٦٠٧) أنه كان يعلم أن الأتراك، والعرب، والسلافيين، والهنغاريين يستعملون القافية. ولم يسلم بأن الكلمة النهائية هي لليونان والرومان لأن البرابرة أنفسهم «أبناء الطبيعة مثلهم». «هناك علم واحد يملكه الجميع في عقولهم، وروح واحدة تعمل في الجميع». (٦٢) ولكن هذه الروح العالمية المتساعفة عند دانييل غير تاريخية على الإطلاق: فالناس عنده هم الناس في كل زمان ومكان.

لكن ظهر هناك في الوقت نفسه تقريباً مفهوم جديد للتاريخ الأدبي في كتاب فرانسيس بيكون تقدم المعرفة (١٦٠٣). ويرى بيكون أن التاريخ الأدبي «تاريخ الازدهار والاضمحلال والانطمار، والزوال» الذي تمر به المدارس والطوائف والتقاليد. «ويبدو لي تاريخ العالم بدون مثل تمثال بوليفيمس*». وقد قلعت عينه، أي بدون ذلك الجزء الذي لا غني عنه للدلالة على روح الشخص وحياته. (٦٣) وقد أضاف بيكون في الصيغة اللاتينية اللاحقة للكتاب (١٦٢٣) فكرة مفادها «أن روح العصر العالمة تستيقظ وتنهض من عالم الموت، كأنها تحت تأثير السحر، عندما نلاحظ ما تقوله أفضل الكتب، ونتذوق أسلوبها ومنهجها». (٦٤) لكن يكون بطبيعة الحال لم يتصور التاريخ الأدبي باعتباره تاريخاً للكتابات الإبداعية بالدرجة الأولى، بل باعتباره تاريخاً للمعرفة التي تضم الشعر. (٦٥) غير أن فكرة بيكون وصلت إلى أبعد من مجرد القوائم المملة لأسماء الكتاب والمجموعات الخاصة

* بوليفيمس :

هو المارد ذو العين الواحدة الذي يكاد يقضي على بحارة يوليسيس في الأوديسة لولا أن هذا الأخير تمكن أخيراً من فقه عينه وتمكن من الهرب. [المترجم].

بسير المؤلفين، والمصنفات الببليوغرافية التي كانت تجمع آنذاك في معظم الأقطار الغربية.

وقد مر وقت طويل حتى وضع برنامج يكون موضع التطبيق. ففي ألمانيا مثلاً وضع بيتر لامبك (١٦٢٨ - ١٦٨٠) مقدمة للتاريخ الأدبي (١٦٥٩) تنصدها القطعة التي أشرنا إليها من يكون، ولكن محتويات الكتاب تدل على أن لامبك لم يفهم فكرة يكون الخاصة بالتاريخ الفكري الشامل أبداً. فهو يبدأ بخلق العالم، والتاريخ التواري، ويصف تعاليم زرادشت ويذكر المعلومات الخاصة بفلاسفة اليونان، إلخ. ولكن كل ذلك يظل ركاباً من المعرفة الهامدة التي لم تهمس أو تنقد. (٦٦) وإذا أردنا أن نتباهى بالتقدم الذي أحرزناه في دراستنا فما علينا إلا أن نقرأ كتاب ياكوب فريدريخ ريمان محاولة لكتابة مقدمة لتاريخ الأدب قبل الطوفان، أي تاريخ المعرفة وعلماء ما قبل الطوفان (١٧٢٧). الذي هو عبارة عن عرض للفذلكات الصيانية التي لا تهمها الأدلة، أو التواريخ غير تلك التي تستمد من حكايات العهد العتيق. (٦٧)

نمت تصانيف المعلومات الخاصة بالسيرة والببليوغرافيا نمواً هائلاً في القرن الثامن عشر. فقد بدأ البندكتيون في فرنسا بنشر كتاب التاريخ الأدبي لفرنسا في اثني عشر جزءاً (١٧٣٣ - ١٧٦٢) لم يصل إلا إلى بدايات القرن الثاني عشر. ولا يزال كتاب جيرولامو تيرابوشي تاريخ الأدب الإيطالي في أربعة عشر جزءاً (١٧٧٢ - ١٧٨١) يثير الإعجاب لدقته ووفرة معلوماته. كما وضع يسوعي إسباني هو خوان أندريس Andres كتاباً بالإيطالية يعتبر أشد المصنفات مثاراً للإعجاب في كل الآداب هو حول أصل الأدب وتقدمه ووضعه الراهن بشكل عام (١٧٨٢ - ١٧٩٩) في سبعة أجزاء ضخام قسم فيه عالم الكتب كله إلى أنواع أدبية، وعلوم مختلفة، وشعوب، وقرون دون أي اعتبار لتسلسل الأحداث واستمراريتها. أما التاريخ الأدبي الإنكليزي الذي يمكن أن نقارنه بهذه الإنجازات الأوروبية فهو تاريخ الشعر الإنكليزي لتوماس وارتن في ثلاثة أجزاء (١٧٧٤ - ١٧٨١). ورغم أن هذا الكتاب هو بالدرجة الأولى مجموعة مقتطفات، وتقرير عن

المخطوطات، وترجمات للكتاب، إلا إنه كتاب تتخلله روح جديدة. ولم تكن كتابته ممكنة بدون فكرة التقدم، وبدون الاهتمام المتسامح الجديد بالعصور الوسطى، وبدون فكرة التطور الأدبي مهما بلغ من افتقارها إلى التفصيل. (٦٨)

انتصرت فكرة التقدم في الأدب أيضاً في «الصراع بين القدماء والمحدثين» الذي يشار إليه في الإنكليزية عادة بمعركة الكتب. وقد اعتمد كتاب شارل بيرر الموازنة بين القدماء والمحدثين (١٦٨٨ - ١٦٩٧) على المقابلة بين خطب الرثاء التي ألقاها بركليس ولايسياس وإيسوكراتيس وتلك التي ألقاها بوسويه وفلشييه وبوردو، وبين أمدوحة بلييني الخاصة بالإمبراطور تراجان، وأمدوحة فرائنور الخاصة بريسليو، وبين رسائل بلييني وشيشرون (كيكرو) ورسائل غويز دي بلزأك - مُفضلاً الفرنسيين على القدماء في كل الأحوال (٦٩). لقد غدا التقدم في الأدب كما في غيره الشغل الشاغل للقرن ككل رغم أنه لم ينظر إليه دائماً نظرة ساذجة باعتباره تقدماً من جانب واحد، بل باعتباره عملية تخللتها نكسات. فلو أخذنا أمثلتنا من الأدب الإنكليزي لوجدنا الدكتور جونسون نفسه، وهو من هو في محافظته، يرى في تاريخ الشعر الإنكليزي تقدماً مستمراً من خشونة جوسر البربرية إلى نعومة بوب الكاملة التي لا يعقل أن يتفوق عليها أحد حتى في المستقبل، أما وارتن الذي كان يميل حقاً إلى شعر جوسر وسبنسر، فقد انحاز باستمرار إلى أفكار عصره الخاصة بالتمييز بين الغث والسمين وبملاءمة المقال لمقتضى الحال، وبدقة التعبير والذوق السليم ضد ما تميز به الإليزابيثيون من سحر غير منضبط (٧٠). إلا أن وارتن يبدي تسامحاً جديداً نحو تنوع الأدب ورغبة في معرفة الأصول والتفرعات. وهو واحد من مجموعة كبيرة من باحثي القرن الثامن عشر الذين اهتموا بمؤسسة الفروسية وبالحب العذري، وبما وازاهما في حقل الأدب، أي بالرومانس والقصائد الغزلية المصاحبة للحب العذري. غير أن هذا الاهتمام الجديد بالتراث غير اللاتيني كان لا يزال اهتمام المتردد. فقد أعلی رجال مثل وارتن والمطران بيرسي والمطران هيرد من شأن عصر الملكة أليزابيث باعتباره العصر الذهبي في الأدب الإنكليزي، ولكنهم فرحوا لانتصار العقل في أدهم

الرفيع . وقد آمنوا بأن المدنية تتقدم ، وبالدق السليم الحديث ، ولكنهم عبروا عن أسفهم لانحطاط عالم الخيال الرهيف الذي درسوه كهواة التحف القديمة وهم يمارسون هوايتهم البديعة . وكانت تحدوهم روح التسامح التاريخية الحقبة ، ولكنهم ظلوا مترفعين غير ملتزمين ، مما جعل انتقائيتهم عقيمة (٧١) .

برز اتجاه آخر عند وارتن ومعاصريه كان يختصر منذ وقت طويل . فقد كانت النظرة السائدة للأدب أنه أدب رفيع ، أو أدب إبداعي ، وليس مجرد فرع من فروع المعرفة له من القيمة ما لعلم الفلك أو للقانون . وقد ارتبطت عملية التخصص هذه بنشأة النظام المعاصر للفنون وانفصالها عن العلوم والحرف وبظهور الإستيقا (٧٢) . وقد جاء اصطلاح الإستيقا هذا من ألمانيا حيث ابتكره باومغارتن سنة ١٧٣٥ ، غير أن التركيز على الشعر والنثر الفني تم قبل ذلك في معرض الحديث عن مشكلة الذوق ، أو الذوق السليم ، أو الأدب الرفيع ، أو الفنون الجميلة ، أو الرفيعة ، أو كائنا ما كان اسمها آنذاك (٧٣) . وقد رافق هذا التركيز على ما يمكن أن ندعوه في الأدب تركيزا آخر على القومية لأن الشعر كان وثيق الصلة باللغة القومية ، كما أن المقاومة المتزايدة للمساواة الثقافية التي حققها عصر التنوير أدت إلى الاتجاه من جديد نحو الماضي ، أي إلى العصور الوسطى ، أو على الأقل إلى بدايات العصر الحديث . وقد مهد النقاد الإنكليز والأسكتلنديون الطريق ، غير أن الألمان هم الذين صاغوا مثال التاريخ الأدبي وفق هذه النظرات الجديدة ، واستخدموها في كتاباتهم بانتظام . وكانت الشخصية الرئيسة هي شخصية يوهان غوتفريد هيردر (١٧٤٤ - ١٨٠٣) الذي نظر إلى التاريخ الأدبي باعتباره كلاً يظهر فيه «أصل الأدب ونموه وتغيراته واضمحلاله مع الأساليب المختلفة لكل منطقة وحقة وشاعر» (٧٤) وتشكل فيه الآداب القومية ، كل على حدة ، اللبنة الأساسية التي أراد هيردر أن يدافع عن صفاتها وأصالتها . وقد هاجم أول كتاب مهم لهيردر وهو : مقطوعات حول الأدب الألماني الحديث (١٧٦٧) المحاكاة ، خاصة محاكاة الأديين الفرنسي واللاتيني ، وأشار إلى قوى التجدد في الشعر الشعبي . وقد أوصى هيردر بجمع هذا الشعر لا بين الألمان

وحسب، بل بين «السكتيين»، والسلافيين، والفنديين»، والبوهيمين، والروس، والسويديين، والبولنديين أيضاً» (٧٥). وهكذا قاد الشعور القومي الألماني المتأجج، على عكس ما يتوقع المرء، إلى اتساع الأفق الأدبي: كل الشعوب تساهم، أو يجب أن تساهم بصوتها في جوقة الشعر الكبرى. ومع أن هيردر وصف هذا المثال الجديد الذي لم يتحقق إلا على أيدي الرومانسيين، فقد كان لا يزال متأثراً بمفاهيم عصره. إذ أنه نظر إلى العملية الأدبية في كثير من الأحيان نظرة ساذجة قوامها حتمية مردها إلى المناخ، والبيئة والجنس البشري والظروف الاجتماعية. كذلك ينتمي كتاب المدام دي ستال في الأدب (١٨٠٠)، بإيمانه الساذج بإمكانية الكمال وبما يدّعيه من تناقض بين الجنوب المشمس السعيد والشمال المظلم الكئيب حتى في مجال الأدب، إلى الفكر التاريخي التبسيطي الذي ينتمي إلى عصر التنوير.

أما الأخوان شليغل فهما اللذان طورا أفكار هيردر ذات النظرة المستقبلية، وصارا أولى مؤرخين أدبيين يطبقان فكرة التاريخ الأدبي الشامل ضمن سياق تاريخي تطبيقاً واسعاً تدعمه المعرفة الحقيقية بأدب الأمم. ومع أنها صباً جليلاً لاهتمامهما على أوروبا الغربية لأسباب يسهل فهمها، إلا أنها وسّعا من دائرة اهتمامهما لتشمل أحياناً أوروبا الشرقية، وصارا رائدين في دراسة الأدب السنسكريتي. ولقد شكل كتاب فريدريخ شليغل حول لغة الهنود وحكمتهم (١٨٠٨) برنامجاً اتصف بالشجاعة نفّذه جزئياً أخوه أوغوست فلهم شليغل بما حققه من الملاحم الهندية. ولقد شكّل الأدب بالنسبة لفريدريخ شليغل «كلاً عظيماً متناسقاً منظماً يضمُّ تحت جناحيه العديد من عوالم الفن، ويشكل هو

* السكتيون:

شعب من البدو الرحّل القدماء الذين كانوا يسكنون سكتيا التي تقع الآن في الاتحاد السوفيتي. (الترجم)

** الفنديون:

شعب سلافي يقطن في شرق ألمانيا ما بين البحر الأسود وبحر الأرال. (الترجم)

ذاته عملاً فنياً له صفاته الخاصة» (٧٦)، إلا أن هذا «الشعر العالمي الذي يمضي قدماً» يقوم في نظره على الأدب القومي باعتباره كائناً حياً، أو تجسيداً للتاريخ القومي يمثل «جواهر كل الملكات والمنتجات الفكرية التي تمتلكها أمة من الأمم» (٧٧). لكن كتاب تاريخ الأدب القديم والحديث (١٨١٥) لم يكتبه فريدريخ شليغل لسوء الحظ إلا بعد تحوله إلى الكاثوليكية في المناخ الفكري الذي ساد فينا عام ١٨١٢، مما أشبعه بروح العداء لعودة نابليون إلى سدة الحكم. أما محاضرات أوغوست فلهلم شليغل التي ألقاها قبل ذلك في برلين (١٨٠٣ - ١٨٠٤)، والتي تُجمل تاريخ الأدب الغربي برمته معتمدة على المقابلة بين الكلاسيكية والرومانسية باعتبارها المبدأ الذي يتنظم حوله ذلك التاريخ فلم تنشر إلا عام ١٨٨٤ (٧٨)، بينما حصرت محاضراته حول الفن المسرحي والأدب (١٨٠٩ - ١٨١١) همها في نوع أدبي واحد وسيطرت عليها نزعة الجدل. غير أنها مع ذلك نقلت في ترجماتها الفرنسية والإنكليزية والإيطالية، رسالة الرومانسية الألمانية إلى بقية أنحاء أوروبا (٧٩). وأنا أرى أن مفهوم الأخوين شليغل للأدب، وهو مفهوم الأدب المقارن بمعنييه الضيق والواسع، لا يزال صحيحاً رغم النواقص في معلوماتها، ومحدودية ذوقها وأهوائها القومية.

ظهرت كتب تؤرخ للأدب على الطريقة الشليغلية طوال القرن التاسع عشر وفي العديد من البلدان. فقد دخلت هذه الطريقة تحت تأثير سبْمُندي إلى فرنسا حيث جُرِّبها كل من فيلمان وأمبير وشازل. وتأثر بها إميلاني جوديبي Giudici في إيطاليا، وبراندز (ذو المعتقدات السياسية المختلفة تماماً) في الدانمارك، وكارلايل في إنكلترة. وعندما يقول كارلايل «إن تاريخ شعر أمة من الأمم هو جواهر تاريخها السياسي والاقتصادي والعلمي والديني»، وعندما يدعو الأدب «أصدق رمز لروح الأمة وطريقة وجودها» (٨٠)، فهو إنما يردد أفكار الأخوين شليغل وهيردر. لا بل إن تين نفسه يعتنق هذه الفكرة، رغم أن ذلك قد يدعو للدهشة، فهو يرى أن «الأعمال الفنية تعد وثائق لأنها معالم» (٨١).

لابد من تمييز المفهوم الشليغلي للتاريخ الأدبي عما أسميه بالمفهوم الرومانسي،

وهو المفهوم المعتمد على فكرة ما قبل التاريخ، أي على ما يشبه مستودع الأفكار الأدبية التي يستمد منه الأدب الحديث برمته والذي لا تزيد روائحه - إذا ما قورنت بالروائع القديمة - عن أن تكون أضواء مصطنعة باهتة إزاء ضوء الشمس الباهر. وقد تعزز هذا المفهوم لدى ظهور الدراسات الجديدة للأساطير والأديان المقارنة والفيلولوجيا. وكان الأخوان غرم أبرز أعلامها بسبب ما قاما به في تلك الفترة المبكرة من دراسات مقارنة في نزوح الحكايات الخيالية والخطابات والملاحم الشعبية. وقد اعتقد ياكوب غرم أن الشعر الطبيعي قد انبثق تلقائياً في الماضي السحيق ثم انحطّ بابتعاده عن مصدر الوحي الإلهي. وكانت وطنيته تنسحب على العالم التيوتوني برّمته، ولكن ذوقه تقبل الشعر الشعبي أينما وجد: سواء في حكايات الرومانس الأسبانية القديمة، أو في أناشيد المآثر الفرنسية، أو الملاحم البطولية الصربية أو الحكايات الشعبية العربية والمهندية (٨٢). لقد حفز الأخوان غرم دراسة ما أطلق عليه فيما بعد التاريخ المادّي. ولعل من المفيد أن ننظر إلى المقدمة التي كتبها ريتشارد برايس للطبعة الجديدة من كتاب وارتن تاريخ الشعر الإنكليزي (١٨٢٤) لنرى المفهوم الجديد. فهو يدعو إلى أدب عام باعتباره مخزناً ضخماً للأفكار الأدبية التي تنتشر وتتكاثر وتتقلّد طبقاً لقوانين تشبه القوانين التي أثبتت صحتها في مجال اللغة الدراسة الفيلولوجية المقارنة الجديدة. ويعتقد برايس أن «الحكايات الشعبية بطبيعتها ميّالة إلى تقليد التراث» وتمثل الحكمة الرمزية التي أثبتتها العصور المتعاقبة (٨٣). وقد تابع البحّاث الإنكليز من أمثال السير فرانسيس بولغريف وتوماس رايت هذه الدراسات بشكل منظم، ويقدر كبير من الإحاطة والتعمّق. وفي فرنسا يعتبر كلود فوريل الذي ترجم الأغاني الشعبية اليونانية شخصية ماثلة. إلا أن ما اعتبره الأخوان غرم ماضياً تيوتونياً سحيقاً تفصّاه فوريل إلى موطنه هو، أي إلى مقاطعة بروفانس في جنوب فرنسا.

غير أن الظروف تغيرت تماماً حوالي سنة ١٨٥٠، فقد فقدت المفاهيم الرومانسية جاذبيتها، وانتصرت بدلا منها المثل المستوردة من العلوم الطبيعية حتى في مجال كتابة التاريخ الأدبي. لكن ينبغي التمييز بين ما يمكن أن يدعى

بالحقائقية، أي الإتساع الهائل في مجال البحث في الحقائق، ما صحح منها أو ما اعتبر أنه صحيح، وبين النظرة العلمية التي استشهدت بمفهوم التطور البيولوجي، ووضعت نصب عينها مثلاً للتاريخ الأدبي تكتشف فيه قوانين الإنتاج والتغير الأدبية. ويمكن التمثيل على هذا التحول الذي طرأ بالاستشهاد بكتاب رينان مستقبل العلم. فقد نظر رينان في هذا الكتاب إلى هيردر، وإلى علم الأساطير الجديد، وإلى دراسة الشعر البدائي، وتبين أن «الدراسة المقارنة للأدب» قد أظهرت أن هوميروس «شاعرٌ جماعي»، وبيّنت أسطوريّته والحكاية البدائية التي سبقته. وقال إن تقدم التاريخ الأدبي يعود الفضل فيه إلى البحث عن الأصول وما يتطلبه ذلك من عناية بالأدب الغريبة. ويُعتبر استعمال الطريقة المقارنة، «وسيلة النقد العظيمة»، نقطة التحول (٨٤). كما أن أمل رينان بمستقبل علم الفلولوجيا يكاد يسكره لأنه يرى أن ذلك العلم سوف يقيم تاريخ الذهن البشري على أسس علمية ثابتة. لكن رينان كان لا يزال حذراً (حذراً زاد في أواخر حياته) من محاولات التوصل إلى قوانين تتحكم بالأدب والتاريخ على الطريقة التي نشدها كل من كوث وبل وكثيرون غيرهم قبل دارون أو شبنسر.

تعود فكرة القوانين، أو الظواهر المنتظمة في الأدب، إلى العصور القديمة، كما أنها عادت إلى الظهور في نظريات القرن الثامن عشر، وصارت الشغل الشاغل بعد النصر الذي حققه علم الفلولوجيا المقارن، بما تتضمنه من أفكار حول التطور والاستمرار والانحدار من أصل من الأصول. وقد أعطت الدارونية وما أشبهها من النظم الفلسفية، وخاصة ما جاء به شبنسر، زحماً جديداً لفكرة التطور والنوع الأدبي قياساً على الأنواع البيولوجية (٨٥). ففي ألمانيا نادى مورثس هاوثيت بضرورة إنشاء «بويطيقا مقارنة»، ويدرس التاريخ الطبيعي للملحمة بشكل خاص. وقد درّس التطور المتماثل للملحمة في كل من اليونان وفرنسا وإسكندنافيا وألمانيا، وصربيا وفنلندة (٨٦). وألهمت دراساته فلهلم شيرر الذي نظر إلى التاريخ الأدبي باعتباره مورفولوجية الأشكال الشعرية (٨٧). وتطور العديد

من هذه الأفكار من حلقة نشأت في برلين حول شتاينثال الذي أسس مجلة علم النفس الأنثروبولوجي عام ١٨٦٤. وقد ألهمت هذه الحلقة ألكساندر فيسولوفسكي الذي نشر بعد عودته إلى روسيا عام ١٨٧٠ سلسلة متواصلة من الدراسات حول انتقال الأفكار الأدبية والحبكات تناول بها العالمين الغربي والشرقي منذ أقدم العصور حتى الأدب الرومانسي. وكان هدفه التوصل إلى «بويطيقا تاريخية»، أو إلى تاريخ تطوري شامل للشعر، أي إلى تناول جماعي يقترب من مثال «التاريخ بلا أسماء» (٨٨). أما في إنكلترا فقد كان تأثير سينسر مختلفاً بعض الشيء. فقد طُبِّقَ جون أدنغتون سموندز المثل البيولوجي على المسرحية الإليزابيثية وفن الرسم الإيطالي تطبيقاً صارماً، ودافع عن استخدام المبادئ التطورية في مجالي الفن والأدب دفاعاً نظرياً أيضاً، وقال إن كل نوع أدبي يمر في مراحل لا فكاك منها من التولد والانتساع والازدهار والاندثار. ولذا فإن بوسعنا التنبؤ بمستقبل الأدب (٨٩). ويعتبر كتاب بُزْنُث الذي ساهم بشكل حاسم في نشر اصطلاح الأدب المقارن تطبيقاً آخر لنظرية سينسر حول التطور الاجتماعي من الحياة الجماعية إلى الحياة الفردية. وهناك الكثير من الكتب التي حاق بها النسيان الآن والتي تسير في النهج نفسه، منها على سبيل المثال كتاب فرانسيس غمير بدايات الشعر (١٩٠١) وكتاب أ. س. مكنزي تطور الأدب (١٩١١).

وفي فرنسا كان فردناند برونيتير داعية للتطورية من الناحيتين النظرية والتطبيقية. وتعامل مع الأنواع الأدبية كما لو أنها أنواع بيولوجية وكتب تواريخ للنقد والدراما والشعر الغنائي في فرنسا طبقاً لهذه النظرية. ورغم أنه حصر نفسه في المواضيع الفرنسية إلا أن نظريته قادته منطقياً إلى مفهوم للأدب الشامل وإلى الدفاع عن الأدب المقارن. وعندما عُقِدَ مؤتمر للدراسات التاريخية عام ١٩٠٠ بمناسبة افتتاح المعرض العالمي في باريس فقد خُصِّصَ قسم كامل (لم تحضره إلا القلة) لتاريخ الآداب المقارن افتتحه برونيتير بخطاب عن الأدب الأوروبي. لم يكتف بالاحتجاج بالأخوين شليغل وبأمير فقطيل بجون أدنغتون سموندز أيضاً.

وقد تلا بروتير على المنصة غاستون باري البَحَّاثَة الفرنسي العظيم المختص بالصور الوسطى (٩٠)، فشرح بشكل أبرز صراع الأفكار إبرازاً فعالاً، مفهوم الأدب المقارن الأقدم - أي مفهوم الأدب الشعبي وفكرة انتقال الأفكار الأدبية والمواضيع في العالم كله. وقد تَلَقَّتْ هذه الدراسة فيما بعد زخماً جديداً على أيدي الباحثين الفنلنديين في الأدب الشعبي بحيث اتسع مجالها، وصارت فرعاً مستقلاً تقريباً من فروع المعرفة لها صلة بعلم الأجناس البشرية وعلم الأنثروبولوجيا. أما في هذا البلد [الولايات المتحدة] فنادر ما تعتبر هذه الدراسة جزءاً من الأدب المقارن، بينما كانت المجالات الأدبية في القرن التاسع عشر تزخر بمثل هذه المواضيع، ولا يزال اصطلاح الأدب المقارن في البلاد السلافية يعني في كثير من الأحيان دراسة المواضيع والأفكار الأدبية العالمية هذه.

لكن هذه المفاهيم الخاصة بالأدب المقارن أهملت، أو أزيحت إلى هامش الدراسات الأدبية بعد أن أَفْلَ نجمُ التطورية تحت تأثير النقد الذي وجَّهه ضد تطبيقاتها الميكانيكية كلُّ من برغسن وكروتشه وغيرهما وبعد أن سادت المدرستان الجمالية والإنطباعية في أواخر القرن التاسع عشر مع ما تبعهما من تركيز على الفنان الخلاق المفرد وعلى تفرد العمل الفني وعلى الأدب المعقّد في مقابل الأدب الشعبي البسيط.

وما عاد للظهور كان إلى حد كبير هو تلك الحقائقية الموروثة عن التراث التجريبي الوضعي العام الذي يدعمه مثال الموضوعية العلمي والتفسير الجلي. وكان ما حققه المشتغلون بالأدب المقارن في فرنسا لا يعدو التجميع الضخم للدلالة الخاصة بالعلاقات الأدبية، خاصة فيما يتعلق بتاريخ مكانة الكتاب وبالوسطاء ما بين الشعوب - بالرحالة والمترجمين والمُعرِّفين - والفرضية المسلّم بها في مثل هذه البحوث هو وجود الحقيقة الحيادية التي يُظنُّ أن من الممكن ربطها بغيرها من الحقائق التي سبقتها كما تربط حبات العقد بالخيط. لكن مفهوم العلة بمجمله في الدراسة الأدبية مفهومٌ تعوزه النظرة النقدية، إذ لم يبرهن أحد لحد الآن أن عملاً فنياً ما علَّته في عملٍ في آخر حتى ولو جمعنا أوجه التماثل والشبه. ولقد يكون العمل الفنيّ اللاحق مستحيلاً بدون العمل الفني السابق، ولكن لا يمكن

التدليل على أن السابق علةً اللاحق، ولذا فإن مفهوم الأدب الذي تقوم عليه هذه الدراسات مفهوم خارجي غالباً ما تعيبه العواطف القومية الضيقة، والرغبة في حساب الثروات الثقافية، أي حساب الدائن والمدين في أمور الفكر.

لست الوحيد في نقد عقم هذا المفهوم. لكن يبدو أن بحثي الموسوم وأزمة الأدب المقارن» الذي ألقيته في المؤتمر الثاني الذي عقده الرابطة الدولية للأدب المقارن في جابل هل عام ١٩٥٨ قد بلّور هذا النقد(١). فقد صاغ الاعتراضات ضد حقائقية النظريات والتطبيقات، وبين فشلها في تحديد موضوعها ومنهجها. وقد تسبب البحث في الكثير من الجدل وربما في الكثير من سوء الفهم أيضاً(٢).

وأكثر ما يجزني هو تلك المحاولة التي تهدف إلى خلق نزاع بين ما يُعتقد أنه مفهوم أمريكي وآخر فرنسي للأدب المقارن. فأننا لم أكن بطبيعة الحال أسوق الحجج ضد شعب من الشعوب، أو ضد مدرسة من الباحثين لها انشاء جغرافي محدد، بل كنت أسوق الحجج ضد منهج معين، وليس دفاعاً عن نفسي، أو عن الولايات المتحدة، ولم تكن حججي جديدة أو شخصية. وكل ما قمت به هو أنني قررت ما تستتبعه النظرة التي تؤمن بشمولية الأدب، وهو أن الفصل بين الأدب المقارن والأدب العام فصل مصطنع، وأن التفسير العلي لا يؤدي إلا إلى النكوص الذي لا يتهي إلى الورا. وما أدعوه ويدعوه كثيرون غيري هو أطراح المفاهيم الميكانيكية التي تستعبد الحقائق، وهي المفاهيم التي ورثناها عن القرن التاسع عشر واحتضان النقد الصحيح. والنقد معناه الاحتفال بالقيم والصفات المميزة، معناه فهم النصوص التي يضم تاريخيتها، مما يتطلب تاريخاً للنقد لكي يتم مثل ذلك الفهم، ومعناه أخيراً اتخاذ منظور عالمي يسعى نحو مثال بعيد المدى قوامه التاريخ والبحث الأدبيّان الشاملان. فمما لا شك فيه أن الأدب المقارن يريد تخطي الأهواء القومية والنظرات الضيقة، ولكنه لا يتجاهل وجود التقاليد القومية المختلفة وحيويتها ولا يقلل من أهميتها. وعلينا أن نحذر من الاختيارات الزائفة التي لا ضرورة لها، لأننا نريد كلاً من الأدب القومي والعام. ونحتاج إلى كل من التاريخ والنقد الأدبيين، ونحتاج إلى المنظور الواسع الذي لا يوفّر لنا إلا الأدب المقارن.

الأدب المقارن : اسمه وطبيعته

- (١) هنري الرابع الجزء الأول، الفصل الأول، المشهد الثاني، سطر ٩٠.
Henry IV
- (٢) مقالات نقدية من العصر الإليزابيثي، تحقيق غريغوري سميث (جزءان، أكسفورد، ١٩٠٤)، ٣١٤/٢، ed. G. Elizabethan Critical Essays, .Smith
- (٣) ترجمة ج. غريغوري (جزءان، لندن، ١٧٨٧)، ١١٣/١ - ١١٤. Robert Lowth, Lectures on the Sacred Poetry of the Hebrews, trans. G. Gregory
- (٤) (جزءان، لندن، ١٧٧٤)، ٤/١ من صفحات التقديم. Thomas War-ton, History of English Poetry
- (٥) (ط ٢، ٣ أجزاء، لندن، ١٨٠٦)، ٥٨/١، George Ellis, Specimens of Early English Poetry
- (٦) الرسائل، تحقيق ج ٧. و. رسل (جزءان، لندن، ١٨٩٥)، ٨/١. Let-ters, ed. G. W. Russell
- (٧) مجلة هاربر ٧٣ (١٨٨٦)، ص ٣١٨ Harper's Magazine
- (٨) المجلة المعاصرة ٧٩ (١٩٠١)، ص ٨٧٠. The Contemporary
- Review
- (٩) تجارب في التربية (إنكا، نيويورك، ١٩٤٢)، ص ٧٥. Lane Cooper, Experiments in Education
- (١٠) الثرائر، رقم ١٩٧ (١٣ تموز ١٧١٠). The Tatler
- (١١) حياة ساميول جونسون، ed. G. B. Hill, Life of Samuel Johnson, and L. F. Powell تحقيق ج. ب. هل ول. ف. بول (٦ أجزاء،

أكسفورد، ١٩٣٤، ١/٣٠٢.

(١٢) إدوارد فلفلين في مجلة علم المعاجم اللاتينية، ٥ (١٨٨٨)، ص ٤٩.

Eduard Wolfflin, in *Zeitschrift fur lateinische Lexikographie*

(١٣) تحقيق رينيه غروس (جزءان، باريس، ١٩٤٧)، ١١٣/٢، وقارن

Voltaire, *Le Siecle de Louis XIV*, ed. Rene . ١٤٥ و ١٣٢/٢

Groos

(١٤) راجعها هيردر، انظر الأعمال الكاملة، تحقيق زوفان (٣٣ جزء، برلين،

Herder, *Samtliche Werke*, ed. Suphan . ١٢٣/١، (١٨٧٧

(١٥) تورن، ١٧٦٠، باريس، ١٧٧٦، غلاسغو، ١٧٧١، ١٧٨٤. والسبب

Carlo Denina, *Discorso sopra le vicende della letteratura* في

ظهور غلاسغو هنا هو أن دينا كان يعرف الليدي إليزابيث مكتزي، ابنة

دوق أرغايل، عندما كان زوجها، الوزير البريطاني المقوض، في تورن

(١٦) ص ٦.

(١٧) نابولي، ١٧٧٩ لوكا، ١٧٨٤. A. de Giorgi - Bertola, *Idea della*

letteratura alemanna *Idea della poesia, alemanna* (1779) .

(١٨) لدفع فاختر: محاضرات عن تاريخ الأدب الوطني الألماني Ludwig

Wachler, *Vorlesungen uber die Geschichte der deutschen*

Nationallitteratur (١٨١٨، ط ٢، ١٨٣٤)؛ أ. كوبرشتاين: مختصر

A. Koberstein, *Grundriss der Ges-* تاريخ الأدب الوطني الألماني

chichte der deutschen Nationallitteratur (١٨٢٧)، غيورغ

غوتفريد غريفنس: تاريخ الأدب الوطني الشعري الألماني George Gott-

fried Gervinus, Geschichte der poetischen Nationallitteratur

der Deutschen (٥ أجزاء، ١٨٣٥ - ١٨٤٢)؛ أ. فلمار: محاضرات

A. Vilmar, *Vorle-* حول تاريخ الأدب الوطني الألماني (١٨٤٥)،

sungen uber die Geschichte der deutschen Nationallitteratur

- ر. غوتشال: الأدب الوطني الألماني في القرن التاسع عشر. R. Gottschall, *Die deutsche Nationalliteratur des 19. Jahrhunderts* ويبدو أن هذا الاصطلاح اختفى فيما بعد، لكن انظر ج. كونكه: خريطة مصورة لتاريخ الأدب الوطني الألماني (١٨٨٦). G. Konnecke, *Bilderatlas zur Geschichte der deutschen Nationalliteratur*
- (١٩) دراسات عن التاريخ القديم (باريس، ١٨٤٦)، ص ٢٨. Philarete Chasles, *Études sur l'antiquité*
- (٢٠) نظرات نقدية في الكتاب المسرحيين الإنكليز القدماء مقتبسة من البحث الذي يتقدم الطبعة الجديدة لأعمال ماسنجر (لندن، ١٧٦١). George Colman, *Critical Reflections on the Old English Dramatic Writers. Extracted from a Prefatory Discourse to the New Edition of Massinger's Works*
- (٢١) رسالة الدكتور جونسون إلى الخوري الدكتور هورن بتاريخ ٣٠ نيسان ١٧٧٤ في فهرس المجموعة الخاصة بجونسون جميعها ر. ب. آدمز (بَقْلُو)، *Catalogue of the Johnsonian Collection of R. B. Adams* (١٩٢١).
- (٢٢) جيمس بيتي: أبحاث أخلاقية ونقدية (لندن، ١٧٨٣)، ص ٥١٨. James Beattie, *Dissertations, Moral and Critical*
- (٢٣) انظر بشأن ديل كتاب د. ج. بالمر: نشأة الدراسات الإنكليزية (لندن، ١٩٦٥)، ص ٢٨ وما بعدها. D. J. Palmer, *The Rise of English Studies*
- (٢٤) لندن، ١٨٧٣. وانظر وحدة التاريخ (كيمبرج، ١٨٧٢). E. A. Freeman, *The Unity of History* حيث مدح المؤلف منهج المقارنة بوصفه مرحلة لها من الأهمية ما لحركة إحياء العلوم اليونانية واللاتينية.
- (٢٥) لم تنشر هذه المقالة إلا عام ١٨١٩. انظر الأعمال الكاملة. Oeuvres, ed.

Moland تحقيق مولان (٥٢ جزء، باريس، ١٨٧٧-١٨٨٥). ١٩/٥٩٠ - ٥٩٢.

(٢٦) عناصر (باريس، ط ١٨٥٦)، ص ٣٣٥. Elements
(٢٧) تضم المكتبة الوطنية كتباً بالعناوين التالية: دروس فرنسية في الأدب والأخلاق Lecons francaises de de litterature et morale (جزءان، ١٨١٦) ودروس لاتينية في الأدب والأخلاق (جزءان، ١٨١٦) Lecons latines de litterature et de morale ودروس إنكليزية في الأدب والأخلاق (جزءان، ١٨١٧ - ١٨١٩)، Lecons anglaises de litterature et de morale وقد شارك في هذا الأخير مصنف ثالث هو المستر شابسال.

(٢٨) Charles Pougens Lettres Philosophiques a . ١٤٩. ص ١٤٩
Madame xxx sur divers sujets de morale et litterature
(٢٩) ط جديدة بأربعة أجزاء، باريس، ١٨٧٣، ٢/١، ٢٤، ٢/٤٥،
Abel - Francois Villemain, Tableau de la litterature . ٢٢٥/١
francaise au XVIIIe siecle

(٣٠) ط جديدة بجزأين، باريس، ١٨٧٥، ١/١٨٧، ١/١. Tableau de la
litterature au moyen age en France, en Italie, en Espagne et en
Angleterre

(٣١) السلسلة الثانية، ١٣ (١٨٣٥)، ٢/٢٣٨ - ٢٦٢. أما في الصيغة المنقحة
التي " Revue de Paris "، Litterature etrangere comparee، " تتقدم
كتاب دراسات حول العصور القديمة (١٨٤٠)، فلا يستخدم شازل
الاصطلاح. Etudes sur l'antiquite انظر كلوديشوا: فيلاريت شازل
والحياة الأدبية في الفترة الرومانسية Philarete Claude Pichois،
Chasles et la vie litteraire au temps du romantisme (جزءان،
باريس ١٩٦٥)، ١/٤٨٣.

(٣٢) طبع الكتاب أصلاً في مرسيليا، ١٨٣٠، ثم أعيد طبعه في كتاب كتابات
J. - J. Ampere, Discours sur l'histoire de la poesie
التاريخ الأدبي (جزءان، باريس، ١٨٦٧)، ٣/١. Melanges d'his-
toire litteraire

(٣٣) أعيد نشرها في مجلة الإثنين الجديدة، (١٣ جزء، باريس، ١٨٧٠)،
١٨٣/١٣ وما بعدها Nouveaux Lundis

(٣٤) الأعمال الكاملة، الطبعة التذكارية (٤٠ جزء، شتغارت، ١٩٠٢-
١٩٠٧)، ١٣٧/٣٩ وما بعدها. Samtliche werke,
Jubiaumsausgabe

(٣٥) تناولت المراجعة كتاب القواعد Bernhardi's Sprachlehre لبرنهاردي
ونشرت في الأعمال الكاملة، تحقيق بويكنغ، ١٥٢/١٢. Samtliche
Werke, ed. Bocking

(٣٦) الأعمال الكاملة (١٥ جزء، ط٢، فينا، ١٨٤٦)، ٢٩١/٨، ٣١٨.
Samtliche Werke

(٣٧) في قسم عنوانه «ملاحظات موجزة عن التاريخ الأدبي المقارن للدراما».
"Grundzuge und winke zur vergleichenden Literaturges-
chichte des Dramas". أما في الطبعة الجديدة (لايتزغ، ١٨٨٤) فقد
صار العنوان: الشمر: طبيعته وأشكاله، مع موجز للتاريخ الأدبي
المقارن. Die Poesie : Ihre Wesen und ihre Formen mit Grund-
zugen der vergleichenden Literaturgeschichte

(٣٨) انظر أ. بيرجك: «الأدب العالمي من وجهة نظر هغفارية (نظرية الأدب
المقارن عند هيوغو فون ملتسيل) (A. Berczik " Eine ungarische
Konzeption der Weltliteratur (Hugo von Meltzls verg-
leichende Literaturtheorie (" الهغفارية، ١٩٦٢)، ص ٢٨٧ - ٢٩٣.

Acta Literaria Academicae Scientiarum Hungaricae

(٣٩) تأسَّس الكرسي عام ١٨٦١ ، واحتفظ به للشاعر الألماني غيورغ هيرفغ الذي لم يشغله أبداً.

(٤٠) مجموعة الأعمال (٨ أجزاء، سينت بيترسبرغ، ١٩١٣)، ١/١٨-٢٩. **Sobranie Sochinenii** وقد استعمل فيسيلوفسكي اصطلاح -sray nitelnoe izuchenie (الدراسة المقارنة) منذ عام ١٨٦٨ ؛ انظر المصدر نفسه، ١/١٦ [كذا في الأصل].

(٤١) «حول الفترات الرئيسة في تاريخ فن الشعر». "Über die Hauptperioden in der Geschichte der Dichtung" غوتا للفنون والعلوم، ١ (١٧٧٦)، ص ٢١ وما بعدها، وص ١٩٩ وما بعدها. **Gothaisches Magazine der Kunster und Wissenschaften** أما المراجعة فتناولت كتاب ألبير لacroix، **Histoire de l'influence de** الفرنسي، **Shakespeare sue le theatre francais** في الكتاب السنوي للأدب الروماني والإنكليزي، ١ (١٨٥٩)، ص٣. **Jahrbuch fur romaische und englische Literatur**

(٤٢) انظر الهامش رقم ٢٢.

(٤٣) غوته: الأعمال، الطبعة التذكارية، ٩٧/٣٨، ١٣٧، ١٧٠، ٢٧٨، **Werke, Jubilaumsausgabe** وانظر النقاش والاقباسات التي جمعها فرتس شترخ في كتابه غوته والأدب العالمي **Fritz Strich, Goethe und die Weltliteratur** (بيرن، ١٩٤٦)، ص٣٩٣-٤٠٠.

(٤٤) الأعمال، الطبعة التذكارية، ٢٤٣/٣، وانظر ص٣٧٣ بشأن العنوان. **Werke, Jubilaumsausgabe**

(٤٥) قارن إلزّه بيل: حول تطوّر مفهوم الأدب العالمي (لايبترغ، ١٩١٥)، **Else Beil, Zur Entwicklung des Begriffs der Weltliteratur** ج.

سي . برانت كورشتيس : «تطور الأدب العالمي» J. C. Brandt Cor-
 De stius, " De Ontikkeling van het wereldliteratuur " في
 Vlaamse Gids ٤١ (١٩٥٧)، ص ٥٨٢ - ٦٠٠، هلموت بِنْدَر وألريخ
 مِلْتَسَر: «حول تاريخ مفهوم الأدب العالمي». العصر Saeculum، ٩
 (١٩٥٨)، ص ١١٣ - ١٢٢، Helmut Bender and Ulrich Meltzer،
 " Zur Geschichte des Begriffs ' Weltliteratur' "

(٤٦) الأدب المقارن (باريس، ١٩٣١)، ص ٥٧. La Litterature
 comparee

(٤٧) الأدب المقارن (باريس، ١٩٥١)، ص ٠٧. La Litterature
 comparee

(٤٨) ن. م. ، ص ٥.

(٤٩) مشكلات واتجاهات؛ ملاحظات أولية (ميلانو، ١٩٤٨)، ص ٤٣٠.

Probelmi ed orientamenti : Notizie introduttive

(٥٠) «الأدب المقارن: الاصطلاح وما يدل عليه». Litterature com-
 " Le Mot et la chose : Revue de litterature comparee، ١ (١٩٢١)،

ص ١ - ٢٩، خاصة ص ٧. Revue de litterature comparee

(٥١) فان تيغم : الأدب المقارن، ص ١٧٠، ١٧٤. Van Tieghem, La
 Litterature comparee

(٥٢) الأدب المقارن: المنهج والمنظور، تحرير نيوتن ب. شتالكنخت وهورست
 فَرِنْتَس (كاربنديل، إلينوي، ١٩٦١)، ص ٣. Comparative Litera-
 ture : Method and Perspective, ed. Newton P. Stallknecht
 and Horst Frenz

(٥٣) شارلز ميلز غيلي وفَرْدْ نيوتن سكوت: مقدمة لمناهج النقد الأدبي ومواده
 Charles Mills Gayley and Fred Newton Scott, An Introduc-
 tion to the Methods and Materials of Literary Criticism

(بوسطن، ١٨٩٩)، ص ٢٤٨، حيث تلخص أفكار بُّزنت.

(٥٤) هـ. م. بُّزنت: الأدب المقارن (لندن، ١٨٨٦)، ص ٨٦. H. M.

Posnett, *Comparative Literature*

(٥٥) «تأثير الاتجاهات القومية والعالمية على الأدب المقارن من ١٨٨٠ إلى ما بعد

الحرب العالمية الثانية»، - Cos The Impact of Nationalism and

mopolitam on Comparative Literature from the 1880s to the

Post World War II Period ” أعمال المؤتمر الرابع للرابطة العالمية

للأدب المقارن - Proceedings of the Fourth Congress of the Inter-

national Comparative Literature Association (لاهائي،

١٩٦٦)، ص ٣٩١.

(٥٦) نشأة التاريخ الأدبي الإنكليزي (جابل هل، ١٩٤١، ط جديدة،

نيويورك، ١٩٦٦)، *The Rise of English Literary History*

(٥٧) انظر بشأن لونغمانس كتاب ألن هـ. غلبرت: النقد الأدبي من أفلاطون

إلى درايدن (نيويورك، ١٩٤٠)، ص ١٥٧، ١٦٢. Allan H. Gil-

bert, *Literary Criticism: Plato to Dryden*

(٥٨) عن كتاب ج. و. هـ. أتكينز: النقد الأدبي في العصور القديمة (لندن،

١٩٢٤) *J. W. H. Atkins, Literary Criticism in Antiquity*

١٨٧/٢، ٣٣١. وتنسب الرسالة المتعلقة بفيلوكيتيس إما إلى ديوبروسي

(٤٠ - ١٢٠م) وإما إلى ديوفم الذهب.

(٥٩) جنيف، ١٥٦١، الكتاب الخامس. *Scaliger, Poetics*

(٦٠) أبحاث عن فرنسا، (باريس، ١٦٤٣)، ١١/٧ من صفحات التقديم.

Recherches de la France

(٦١) انظر الهامش رقم ٢.

(٦٢) مقالات نقدية من العصر الإليزابيثي، ٣٥٩/٢، ٣٧٢. *Elizabethan*

Critical Essays

(٦٣) الأعمال، Works تحقيق سبدنغ وإليس وغيرهما (١٤ جزءاً، لندن، ١٨٥٧)، ٣/٣٢٩.

(٦٤) ن. م. ١، ١٨٥٢-٥٠٤.

(٦٥) قارن إفالده فلوغل : «التاريخ الأدبي عند بيكن». Ewald Flugel
"Bacon's Historia Literaria" أنغليا، ٢١ (١٨٩٩)،
ص ٢٥٩-٢٨٨.

(٦٦) لقد تفحصت طبعة لايتزغ وفرانكفرت (١٧١٠) بنفسى، وتأتى بعد
القطعة المقتبسة من بيكن أقوال أخرى مقتبسة من كريستوفر ميليس، حول
كتابة تاريخ عالمي De scribenda universitatis historia ومن ج. ج.

فوسيس: في الفلولوجيا. De philologia

(٦٧) هاله، ١٧٢٧. J. F. Reimann, Versuch eine Einleitung in die
historiam literariam antediluvianam d. h. in die Geschichte
der Gelehrsamkeit und derer Gelehrten von der Sundflut

(٦٨) انظر جيوفاني غتو: تاريخ التواريخ الأدبية (ميلانو، ١٩٤٢). Giovan-
ni Getto, Storia delle storie letterarie

الإنكليزي بشأن وارتن. The Rise of English Literary

(٦٩) تحقيق هـ. ر. ياكوس (ميونخ، ١٩٦٤)، مثلاً ص ٢٥٦ وما بعدها و ٢٦٩
Charles Perrault, Parallele des anciens et
des modernes, ed. H. R. Jauss

(٧٠) قارن كتابي نشأة التاريخ الأدبي الإنكليزي، ص ١٣٩، ١٨٠ وما بعدها
The Rise of English Literary History

(٧١) قارن كتابي تاريخ النقد الحديث (٤ أجزاء، نيويورك، ١٩٥٥)،
١/١٣١، ١٣٢. History of Modern Criticism

(٧٢) بول أوسكار كريستلر: «نظام الفنون الحديث»، Paul Oskar Kristeller
"The Modern System of the Arts" في كتابه فكر عصر النهضة

Renaissance Thought (٣ أجزاء، نيويورك، ١٩٦٥)، ١٦٣/٢ -

٢٢٧.

(٧٣) انظر بشأن الإستيقا والذوق، إلى جانب كتب التاريخ العامة المتعلقة بالإستيقا، الجزء الأول من كتاب ألفريد باوملر: نقد الحكم لكائنات Alfred Baumbler, *Kants Kritik der Urteilskraft* (هاله، ١٩٢٣)، ومقدمة كتاب ج. ي. سينغاردن لكتاب مقالات نقدية من القرن السابع عشر (٣ أجزاء، أكسفورد، ١٩٠٨). J. E. Spingarn, ed., *Critical Essays of the Seventeenth Century*

(٧٤) الأعمال الكاملة، ٢٩٤/١. *Samtliche Werke*

(٧٥) ن. م. ص ٢٦٦.

(٧٦) روح لينغ من كتاباته (٣ أجزاء، ١٨٠٤)، ١٣/١. Friedrich Schlegel, *Lessings Geist aus schriften*

(٧٧) الأعمال الكاملة، ١١/١. *Samtliche Werke*

(٧٨) محاضرات حول الأدب والفنون الجميلة، تحقيق ياكوب ماينر (شتغارت،

١٨٨٤). *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*

(٧٩) يوزف كورنر: رسالة الرومانسية الألمانية إلى أوروبا (أوغسبورغ، ١٩٢٩). Josef Korner, *Die Botschaft der deutschen Romantik an Europa*

(٨٠) الأعمال *Works*، الطبعة الثوية (لندن، ١٨٩٦ - ١٨٩٩)، المقالات

Essays، ٣٤١/٢ - ٣٤٢، تاريخ لم يكتمل للأدب الألماني *Unfinished*

History of German Literature ed. Hill Shine تحقيق هيل شاين (لكنسينغتن، كنتاكي، ١٩٥١)، ص ٦.

(٨١) تاريخ الأدب الإنكليزي (ط ٢، ٥ أجزاء، باريس، ١٨٦٦)، ١٧/١

من صفحات التقديم. Taine, *Histoire de la litterature anglaise*

(٨٢) انظر كتابي تاريخ النقد الحديث، ٢٨٣/٢ وما بعدها. History of

Modern Criticism

(٨٣) أعيدت طباعتها في كتاب وارتن تاريخ الشعر الإنكليزي، تحقيق و.

سي. هازلت (٤ أجزاء، لندن، ١٨٧١)، ٣٢/١ - ٣٣. Thomas

Warton, *History of English Poetry*, ed. W. C. Hazlitt

(٨٤) باريس، ١٨٩٠، ص ٢٩٧. Ernest Renan, *L'Avenir de la*

science

(٨٥) انظر بحثي «مفهوم التطور في التاريخ الأدبي» (١٩٥٦)، «The Con-

cept of Evolution in Literary History» وهو منشور في كتاب

مفاهيم نقدية (نيوهيفن، ١٩٦٣)، ص ٣٧ - ٥٣. Concepts of

Criticism [ومترجم إلى العربية في هذا الكتاب].

(٨٦) كرستيان بلغر: موريس هاوبت كمُرَبِّ أكاديمي (برلين، ١٨٧٩)،

ص ٣٢٣. Christian Belger, *Moriz Haupt als akademischer*

Lehrer والكتاب يضم مراجعة كتبت عام ١٨٣٥. وانظر أيضا و. شيرر:

كتابات قصيرة، W. Scherer, *Kleine Schriften*, ed. Burdach &

Schmidt تحقيق ك. برداخ وي. شيمت (جزءان، برلين، ١٨٩٣)،

١/٢٠، ١٢٣، ١٣٠.

(٨٧) انظر كتابي تاريخ النقد الحديث (١٩٦٥)، ٢٩٧/٤ وما بعدها

بخصوص شيرر، *History of Modern Criticism* وخاصة كتابه

البوطيقا *Poetik* (١٨٨٨).

(٨٨) انظر المصدر نفسه بشأن فيسيلوفسكي، ص ٢٧٨ - ٢٨٠، وكذلك مقدمة

ف. جرمونسكي لكتاب البوطيقا التاريخية (لنغراد، ١٩٤٠). V. Zhir-

munsky, *Istoricheskaya Poetika*

(٨٩) انظر كتابي تاريخ النقد الحديث، ٤٠٧-٤٠/٤، *History of Modern*

Criticism وكذلك مقالة سيموند: «حول تطبيق المبادئ التطورية على

الفن والأدب»، J. A. Symonds, "On the Application of

Evolutionary Principles to Art and Literature
Essays Speculative . ٨٣ - ٥٢/١ ، لندن ، ١٨٩٠ ،
and Suggestive

(٩٠) «الأدب الأوروبي» . " La Litterature europeenne " الحوليات

العالمية في التاريخ : مؤتمر باريس ١٩٠٠ ، ٦ (باريس ، ١٩٠١) ، ٥ - ٢٨ ،

Annales internationale d'histoire, Congres de Paris 1900 موجز

الكلمة التي ألقاها المسيو غاستون باري ، المصدر نفسه ، ص ٣٩ - ٤١ .

" Resume de l'allocution de M. Gaston Paris "

(٩١) أعيد نشر البحث في كتابي مفاهيم نقدية ، ص ٢٨٢ - ٢٩٥ من ط جامعة

ييل ، [وانظر الترجمة الحالية] . Concepts of Criticism .



الفصل العاشر

الأدب المقارن اليوم

كنت قد قدمت بحثاً عنوانه «أزمة الأدب المقارن» في المؤتمر الثاني للرابطة العالمية للأدب المقارن الذي عقد في جابل هِلْ في أيلول عام ١٩٥٨. وقد أثار البحث قدراً كبيراً من التعليقات، وقف الكثير منها موقف المعارضة. وكنت قد قصدت استثارة تعليقات كتلك. وما علينا إلا أن نتصور المواقف والظروف التي رافقته. فقد تأسست الرابطة العالمية للأدب المقارن عام ١٩٥٤. وعقدت مؤتمرها الأول في أواخر أيلول عام ١٩٥٥ في البندقية، دون أن يشارك فيه الأمريكيون لأن تأخر موعد المؤتمر منع الأمريكيين من الحضور، ولأن موضوع المؤتمر، وهو «البندقية في الأدب» (وهو موضوع لا يتخلو من الصلات الأمريكية إذا ما تذكرنا هاولز وهنري جيمس، بل وهمغواي)، لم يتقدم له أي أمريكي، وهكذا كان مؤتمر جابل هِلْ أول مناسبة يلتقي فيها المقارنيون الأمريكيون رسمياً بزملائهم الأوروبيين.

ولقد تمكن ما لا يقل عن ثلاثة وأربعين من البعثة الأوروبية من زيارة كارولينا الشمالية من خلال الكرم الذي أبدته مؤسسة فورد، والمبادرة التي قام بها فيرنر فريدريخ. ولا أذيع سرّاً إذا قلت اليوم إن العديد منا، نحن مدرسي الأدب المقارن في الجامعات الأمريكية، لم يكونوا، في البداية، سعداء للشكل الذي خُطِّط للمؤتمر أن يتخذه. فقد كان القصد أن يتشكل الزوّار من لعبوا دوراً في تنظيم الرابطة العالمية وموظفيها. أما الذين دُعوا أصلاً لتمثيل الولايات المتحدة فكانوا تلك القلة من الأمريكيين الأعضاء في الرابطة العالمية، أو الذين كانوا يشغلون وظيفة ما في فرع الأدب المقارن من الرابطة اللغوية الحديثة، لكن

* العنوان الرئيس لهذا الجزء (54 — 37 p.p.) Comparative Literature Today من كتاب Discriminations للمؤلف.

منظم المؤتمر فيرنر فريدريخ أبدى قدراً عظيماً من الحكمة والتسامح حينما غير الخطة الأصلية وسمح للمؤتمر بأن يصبح محفلاً لا يضم المتخصصين الذين وقفوا أنفسهم لقضية الأدب المقارن فقط، بل يضم أيضاً حشداً واسع الاتجاهات من الباحثين في الأدب من الذين يجمعهم هدف مشترك واحد ألا وهو دراسة الأدب حين لا تحصره الحدود القومية. ولذا تعين على شخص ما أن يثير التساؤلات حول فرضيات المنهج التي أدت إلى تضيق أفق المؤتمر وتحديد نوعية المشاركين فيه، وأن أكون أنا ذلك الشخص لأنني كنت أنتقد هذا المنهج منذ سنوات عديدة، وفي محافل مختلفة قبل تأسيس الرابطة العالمية.

لقد أصاب أحمَدُ مُتَّقِدِيَّ حينما أشار إلى أن اعتراضي على المنهجية الدارجة في الأدب المقارن - وهي التي تقوم على التحديد المصطنع لموضوع البحث، وعلى مفهوم ميكانيكي للمصادر والمؤثرات، وعلى دراسة الدوافع من خلال الثقافة القومية - بدأت أصوله في أوروبا في العشرينات. فعندما كنت طالباً في جامعة براغ خلال ذلك العقد عبَّرتُ عن ردة فعل قوية ضد الحقائق الوضعية التي تميز بها بعض مُدْرِسيي، وتميز بها تيار رئيس من تيارات البحث الأكاديمي. وقد أثرت في الفقرة الأولى من بحثي «أزمة الأدب المقارن» إلى كروتشه في إيطاليا، وإلى دلتاي وأتباعه في ألمانيا. وجئت إلى هذا البلد للمرة الأولى عام ١٩٢٧ إلى كلية الدراسات العليا في جامعة برنستن. وهناك وجدت الاستياء نفسه وقد علا صوته ممثلاً بالحركة الإنسانية الجديدة. وقمت ببضع زيارات لبول إلزموور الذي أعارني كتباً لأفلاطوني كيمبرج (ومازلت أذكر كتاب شمعته الرب لنثانييل كولدرول)، وقرأت كتابات صديقه وحليفه إرفنغ بايث. وكان كتاب بابت المعنون الأدب والكلية الأمريكية قد نشر أصلاً عام ١٩٠٨، لكنه لا يزال واحداً من أقوى الهجمات على القرن التاسع عشر الذي كان بابت آنذاك يربطه بالفلذكة الألمانية المؤذية. وقد تنبأ بأن «الأدب المقارن سيكون من أقفه المواضيع إن لم يخضع للمعايير الإنسانية» (١). ولا تعدُّ تسمية هاري ليفن أستاذ كرسي إرفنغ بابت للأدب المقارن تكريراً لإرفنغ بابت فقط، بل ضمناً لاستمرار المعايير الإنسانية في

جامعة هارفرد حتى ولو فسر ليفن كلمة «الإنسانية» بشكل يختلف عن المعنى الخاص الذي قصده بابت، وقد كان المعنى الصحيح لكلمة «الإنسانية» هو القضية في جابل هل ولا يزال هو القضية في الأدب المقارن اليوم.

وعندما عدت إلى براغ عام ١٩٣٠ انضمت لفترة من الزمن إلى حلقة براغ اللغوية فأطلعت على أفكار الشكليين الروس. وكان رومان ياكسن، الأستاذ في جامعة هارفرد الآن، موجوداً في براغ آنثذ، وكان ناقداً ذكياً لاذعاً للمنهجية المترهلة التي يتبعها التاريخ الأدبي الأكاديمي، ومحاولة للإندماج بشمولية التّاريخ الثقافي، وعدم قدرته على التركيز على موضوع بحثه. ألا وهو العمل الأدبي نفسه. وعندما ذهبت إلى إنكلترا عام ١٩٣٥ اتصلت بفرانك ريموند ليفن وجماعة مجلة Scrutiny [التمحيص] الذين عبّروا بصوت عالٍ حقاً عن استيائهم من البحث الأكاديمي، منطلقين من مقدمات تختلف عن المقدمات التي كنت أنطلق منها. وعندما هاجرت عام ١٩٣٩ للالتحاق بقسم اللغة الإنكليزية في جامعة آيوا وجدتُ هناك نورمن فورستر الذي كان من أتباع الإنسانية الجديدة الأشداء، ومديراً لكلية الدراسات الأدبية، وأوستن وارن الذي كان زميلاً في القسم، وقد كان أوستن وارن أحد تلاميذ إرفنغ بابت، وعرف بول إلر مور في برنستن ولكنه تحول منذئذ إلى موقفٍ هو أقرب إلى موقف ت. س. إليوت ومدرسة النقد الجديد.

كان الصراع بين التاريخ الأدبي والنقد حاداً بل مريراً في جامعة آيوا. ومازلت أذكر جيداً كيف التقيت أنا وأوستن وارن بعضو له مكانة عالية من أعضاء القسم يعتبر بحائّة جيداً في التاريخ، وحاولنا أن نبيّن له كيف أنه أنتج بعض النقد الأدبي حينما كتب عن ملتون وعن المقالة الإنكليزية في القرن السابع عشر، فما كان منه إلا أن أحمرّ وجهه وقال لنا إن ما قلناه كان أسوأ إهانة تلقاها في حياته. أما أنا فقد كنت أدرج، طبقاً لاعتقادي وللمجموعة الأكاديمية التي تنتمي إلى ذلك العصر والمكان، بين النقاد، وشاركتُ في كتابة مجلّد حرره نورمن فورستر عنوانه البحث الأدبي نشر عام ١٩٤١ من قبل مطبعة جامعة كارولينا الشمالية ساهمت فيه

بفصل عنوانه «التاريخ الأدبي» كان في كثير من أجزائه تجديدًا لبحث أقدم عنوانه «نظرية التاريخ الأدبي» كتبته عام ١٩٣٥ لينشر في كتاب أعمال حلقة براغ اللغوية، لكن كتاب البحث الأدبي لم يحز على رضائي، أو رضا المستر وارن الكامل لأننا شعرنا أننا كنا نسير تحت لواء ليس لواءنا، ولم يكن بوسعنا أن نؤيد العقيدة التي يعتنقها المحرر ألا وهي الإنسانية الجديدة رغم أننا شاركناه معظم اعتراضاته على الممارسات الأكاديمية الدارجة، واستمتعنا بتدريس المواد الإنسانية التي وضعها لنا. وكانت المواد الخاصة بهوميروس، والكتاب المقدس، والمأساة اليونانية، وشكسبير، وملتون تدرس للطلبة الجدد وطلبة السنة الثانية في مواد إجبارية قبل ظهور مودة مواد الأدب العالمي الحالية بوقت طويل. وعلمتُ أنا شخصياً مادة في الرواية الأوروبية بدأت باستبدال ويلزك ووصلت بروست ومان عبر دوستوفسكي وتولستوي، ولكنني لا أذكر أنني سميتها «الأدب المقارن».

تعاونت فيما بعد أنا والمستر وارن على كتابة نظرية الأدب، وهو الكتاب الذي تمث كتابته بين عامي ١٩٤٤ - ١٩٤٦ ولكنه لم ينشر، لأسباب عديدة، إلا في كانون الثاني ١٩٤٩. ويعكس الفصل الأخير من الكتاب، وهو الفصل الذي كان قد ظهر أصلاً تحت عنوان «دراسة الأدب في كلية الدراسات العليا: الداء والدواء» في مجلة سيوالي (تشرين الأول ١٩٤٧) يعكس الموقف بعد الحرب ويقترح بعض الإصلاحات المحددة لدراسة الأدب في جامعاتنا - ومن تلك الاقتراحات إنشاء أقسام للأدب المقارن تكون - حسبنا ذكرنا - أقساماً للأدب العام أو الأدب العالمي، أو بكل بساطة، الأدب. وعبرنا عن أملنا في أن يصبح قسم الأدب المقارن «مركز الإصلاح الذي يجب أن يتحقق بالدرجة الأولى في أقسام اللغة الإنكليزية وغيرها من اللغات الحديثة، وهو الإصلاح الذي يستهدف إعطاء الدكتوراه في الأدب وليس في الفلولوجيا الإنكليزية أو الفرنسية أو الألمانية» (٢٧).

لم تكن وحيداً. فقد كان النقاد الجدد قد أحدثوا أعظم أثر عملي على تعليم الأدب في الكليات، خاصة كتاب فهم الشعر (١٩٣٨) لكل من كليسانت

برُكس وروبرت بن وارن، وهو الكتاب الذي بدأت سمعته بالانتشار منذ أوائل الأربعينات. وفي شيكاغو دافع رونالد س. كرين منذ ١٩٣٥ على الأقل عن النقد الأدبي وتاريخه وجعله جزءاً من المنهاج. وفي عام ١٩٣٩ اجتمع أعضاء «المعهد الإنكليزي»، وهو المعهد الذي نذر نفسه صراحة لاختبار مناهج البحث الأدبي، لأول مرة في مدينة نيويورك. ومع أن المعهد اهتم أيضاً بمشكلات البيولوجيا والتحقق، إلا أنه سرعان ما غدا محلاً لنقاش القضايا النقدية والإستيطيقية. كذلك عقد المعهد، رغم اسمه واكتفائه أصلاً بالباحثين في الأدب الإنكليزي، عدداً من اللقاءات المخصصة للنقد الفرنسي والألماني. وفي عام ١٩٤٠ نشرت مجلتي الجنوب و«كثيّن» ندوة حول «الأدب والأساتذة» ساهم فيه أشهر النقاد الجدد من أمثال جون كرورانسوم، وألن تيت، وكليانث برُكس كما ساهم فيه هاري ليفن، مساهمات اتسم أسلوبها بالجدّة ضمّت اقتراحات متنوعة جداً لإصلاح الدراسة الأكاديمية للأدب. لقد كان التغيير يخيّم على الجو، وحدث تغيير عميق فعلاً، ليس فجأة، وليس متماثلاً في كل المؤسسات، بل تدريجياً وفي كل مكان. ويبدو أن الدارسين هذه الأيام عاجزون عن تصور الوضع في العقود الأولى من هذا القرن في أكثر أقسام اللغة الإنكليزية. لقد كان النقد محروماً، ولم يكن الأدب الحديث ولا الأمريكي يدخل في المنهاج، وكانت الآداب الأجنبية تهمل في معظمها، وكانت النصوص تدرس باعتبارها وثائق فلولوجية فقط، وباختصار، سادت وضعية القرن التاسع عشر سيادة مطلقة بلا منازع.

لقد استعرضت هذه التطورات ودوري فيها لا لأنني أرغب في استثارة الذكريات الشخصية، بل لأن سيرتي الذاتية تعكس تاريخ البحث الأدبي في هذه العقود، وتعكس الثورة ضد الوضعية التي وصفتها في أول محاضرة عامة لي ألقيتها في ييل في شباط ١٩٤٦ - تلك الثورة التي تمثلت في كروتشه وتاريخ الأفكار الألماني وفي الشكليات الروس وفي الإنسانية الجديدة عند الأمريكيين وت. س. إلبوت، وف. ر. ليفس والنقاد الجدد. ولذلك شعرت عندما أعاد المستر فريدريخ في أول كتاب سنوي للأدب المقارن والأدب العام (١٩٥٢) نشر المقدمة الموجزة التي

كتبها جان ماري كاريه لكتاب الأدب المقارن (١٩٥١) الذي ألفه م. ف. غيار أن ذلك بمثابة التحدي لكل ما تحقق في هذا البلد. إذ أن كاريه، وهو أول رئيس للرابطة العالمية للأدب المقارن، يعيد في هذه المقدمة التعبير عن المفهوم القديم للدراسة الأدبية وللأدب المقارن على وجه الخصوص، وبأصيق ما يمكن من مصطلحات: الأدب المقارن جزء من التاريخ الأدبي يتم بالصلات الحقيقية بين الأعمال والموجيات، بل وحيوات الكتاب الذين يتمون إلى آداب متعددة. ويستبعد كاريه، في هذه المقدمة على الأقل. الأدب العام من موضوع دراستنا، ويستنكر كل مقارنة لا تدعمها الصلات المجسدة باعتبارها تمرينات بلاغية. وقد انتقدت المقدمة وكتاب غيار الصغير انتقاداً في الكتاب السنوي التالي (١٩٥٣)، رغم أنني كنت متفهما للمرامي المتواضعة التي يهدف إليها كتاب مدرسي كتب للطلبة ولاعتماده على كتيب ماثل سبقه لبول فان تيغم (١٩١٣). لكنه بدا لي مع ذلك دليلاً خطيراً على استمرار المنهجية التي عفا عليها الزمن وقوانينها المتعسفة. وهكذا لم يزد بحثي الذي ألقته عام ١٩٥٨ في مؤتمر جابل هل عن كونه صياغة جديدة لاعتراضاتي بحضور الزوار الأوروبيين. ولكن المؤسف هو أن البحث فهم وكأنه بيان المدرسة الأمريكية في الأدب المقارن وكأنه هجوم على المدرسة الفرنسية رغم أنه كان موجهاً ضد منهج لا ضد أمة. وقد كنت ولازال أعلم أن انتقادات مشابهة للبحث الأكاديمي قد ظهرت في فرنسا نفسها منذ سنين عديدة. ولا حاجة بنا إلى أن نشير إلى أكثر من الهجوم الذي وُجّه لانتسون والنقد الجامعي قبل الحرب العالمية الأولى. كما أعرف أن هناك العديد من النقاد والمؤرخين في فرنسا ممن عبروا بجرأة وبانجاعات مختلفة عن معارضتهم للحقائقية الوضعية التي نادى بها كاريه. وأعرف أيضاً أن العديد من الباحثين الأمريكيين لا يتفقون ووجهة نظري، ولم أدع لنفسي مطلقاً دور الناطق بلسان البحث الأمريكي بشكل عام. فأنا أوروبي المولد ولا أستسيغ دوز المناهض لفرنسا أو لأوروبا.

لقد تعلمت من هاري ليفن أن ميرابو هو القاتل إن جمهور الغرباء يشكّل «الخلف الحي». غير أن انطباعاتي عن هذا الخلف تثير في الحزن بسبب ما واجهه

بحثي المثير للجدل ذاك من سوء الفهم والتشويه خارج أمريكا. فقد فسر على أنه بيان للعداء الأمريكي للبحث الأكاديمي بدليل أنني هُتِئتُ بعد إلقائي بحثاً تاريخياً اتَّسم بالإحاطة حول كلمة «النقد» في مؤتمر يوتربخت عام ١٩٦١ على كوني أقل جهلاً وأقل حماساً للجهل مما بدوتُ عليه في جابل هِلْ. ونشر مارسيل باتايون Bataillon مراجعة لأعمال مؤتمر جابل هِلْ عنوانها «الشباب الجديد للفولولوجيا في جابل هِلْ» (٣)، اتسمت بروح المصالحة. ولكن مع أن المراجعة اعترفت بعدالة بعض الانتقادات الموجهة للنظريات القائمة إلا أنها أساءت فهمي حين صورت موقفني على أنه معادٍ لكل أنواع التاريخ الأدبي، وعُبرت عن أسفها لأن ريناتو بوجيولي، وكلاوديو غين وأنا ما عدنا نهتم - نحن الأوروبيين مولداً - بالعلاقات بين الشعوب الأوروبية المتنافسة، وهي العلاقات التي حاولت النظرة العالمية القديمة أن تحيىها بعد الحرب. كما عبّر باتايون عن أسفه لزوال «تلك النظرة العالمية التي تُعزي لها مثالية برجوازية من قِبَل فلسفة ماركسية زائفة في التاريخ، أو تُدمِّخُ بالعنجهية التاريخية من قِبَل بُنْيوية مُتَّصرة» (٤). لقد أخطأت حين لم أُتَحَرَّرْ بالقدر الكافي ضد هذا النوع من سوء الفهم في كلمتي التي ألقيتها في جابل هِلْ، ولأنني افترضت أن دفاعي عن التاريخ الأدبي في الفصل الأخير من نظرية الأدب ضد الاتجاهات اللاتاريخية في النقد الجديد دفاع معروف ولأنني كنت منذ سنوات عديدة أدعو للتفاعل الصحيح بين دراسة الآداب القومية واتجاهاتها المشتركة وشمولية التراث الغربي - وهو الذي يشمل عندي العالم السلافي - وبين المثال الأعلى للدراسة المقارنة لكل الآداب، وبضمنها آداب أقصى الشرق.

غير أن سوء الفهم الذي ظهر في روسيا كان أغرب من ذلك بكثير. كان الآداب المقارن ممنوعاً تحت حكم ستالين، ولكن تبينت ضرورته بعد ذوبان الجليد، فعقد الروس مؤتمراً في موسكو في كانون الثاني عام ١٩٦٠ أعادوا فيه الاعتبار للموضوع رسمياً (٥). والروس يفاخرون بأنهم حلَّوا كل المعضلات استناداً على الماركسية، فتناوَلْنَا المتكلمون في المؤتمر باعتبارنا خيراً ضالَّةً لم تكتشف نور الحقيقة. وتَبَوَّأَ فريدريخ في نظرهم دور الزعيم باعتباره منظمَ مؤتمر جابل هِلْ (٦)، ولذا أغلظوا فيه

القول لأنه جعل المؤتمر - في زعمهم - حلبة سياسية، والسبب فيما يبدو أن غلبت شتروفه Gleb Struve وصف الوضع في الاتحاد السوفيتي وصفاً اتّصف بالدرارية. وقد استشهدوا ببحتي حينما بدا لهم أنه يمكن استخدامه كسلاح ضد كل أنواع البحث الأكاديمي في الغرب، ولكنهم حاسبوني حساباً عسيراً على خطيئتين رموني بهما هما اتّباعي للشكلية وإيماني بالنظرة العالمية. وادّعوا لي كل بحوثهم أنني لم أسمع بالمضامين التاريخية والاجتماعية في الأدب، وأنني أومن بشكلية مجردة، وأن اعتراضاتي لصالح أدب قومي لا لكون له يخدم أغراض الامبريالية الأمريكية. أما أنا فقد اعتدت على تزمت الأيديولوجية الشيوعية، ولكنني غالباً ما يدهشني جهلهم التام للشخصيات في هذا البلد ولظروف مؤسساته. فهم يفترضون أن هناك مثلاً معهداً للأدب المقارن في جامعة كارولينا الشمالية، وأنني في بيل أرسم الخطوات في الحرب الثقافية الباردة، وأسند المواضيع لباحثيها وأنسق الجهود مع شركائي في التآمر. كما يرون خططا سرية مقصودة في النواقص التي تخللت مؤتمر جابل هل، أو في المجموعات المتشابكة من البحوث التي تليت فيه، أو في ما تنشره مجلة الأدب المقارن. لا بل إن قيام سيغورد بوركهارت بترجمة بحثي «أزمة الأدب المقارن» إلى الألمانية ونشره في ألمانيا الغربية في مجلة الكلمة الفعالة Wirkendes Wort أمر له دلالاته المريبة في نظري. س. بافلوفا (٧). وليس من فائدة ترحمي من قولنا لهم إننا غارس نشاطنا بشكل مختلف عنهم، وإن سيغورد بوركهارت الذي لم أكن أعرفه شخصياً آنذاك، قد أعجبه المقالة وشعر بالرغبة في ترجمتها.

كان الروس في موسكو عام ١٩٦٠ في ديارهم. وشكّلت البحوث الثلاثة التي تناولت الأدب المقارن في الغرب والتي كتبها ر. م. سمّارين، و. ي. ج. نويوكوفيا، ون. س. بافلوفا إدانة شاملة لكل ما كنا نفعله. لكن تشرين الأول عام ١٩٦٢ شهد مؤتمراً آخر حول الأدب المقارن في أوروبا الشرقية عقد في بودابست حضره و. ب. سميث Smit الذي كان آنذاك رئيس الرابطة العالمية للأدب المقارن، كما حضره إتيامبل خليفة كاريه في السوربون، وثلاثة أعضاء

غربيين آخرين من أعضاء الرابطة هم مورتية وروسية وفوازين . وهناك كُرِّرت المدام نوبوكويفا هجومها على بحثي واهميتي بالرغبة في تجريد الأدب من قوميته ، وربطتي أنا والأدب المقارن في أمريكا بفلسفة التاريخ الرجعية التي جاء بها آرنولد تويني ، وما ذلك في الظاهر إلا لأن ي . ر . كورتيس عبّر عن إعجابه بتويني (بينما لم أفعل أنا ذلك مطلقاً) . ولكن بعض المشاركين الآخرين - لحسن الحظ - كانوا أفضل علماً فحاولوا تصحيح الروس : فقد استبعد إتيامبل نفسه مثلاً من فَلَكَ غيار وكاريه وأعلن أننا لسنا كلنا من أتباع تويني . وبينت باحثة بولندية هي ماريا يانيون Janion أنني لم أدعُ إلى تجريد الأدب عن قوميته مطلقاً ، أو إلى رفض التاريخ ، بينما أشار استاذ من ألمانيا الشرقية هو فيرنر كراوس إلى أن المقارنة الأمريكية ملتزمة بمهمة التوفيق بين كل الشعوب (٨) . وهاجم في الوقت نفسه مجلة الأدب المقارن لما تضمنه من مساهمات سيئة أو سيئة النية . وبعد ذلك نشرت الأكاديمية الهنغارية مجلداً جامعياً عن أعمال أعضائها عنوانه الأدب الهنغاري : الأدب الأوروبي (٩) ، وقدمته لمؤتمر فرايبورغ الذي أقامته الرابطة العالمية في صيف ١٩٦٤ . ويضم المجلد ، إضافة إلى العديد من الأبحاث القيمة التي لا تقصد إلى استشارة الجدل ، بحثاً كتبه لايوس نايبرو Lajos Nyiro (مشكلة الأدب المقارن ونظرية الأدب) يعزولي فيه «ميتافيزيقا الفصل بين الشكل والمضمون» (١٠) - مهما يكن معنى هذا الكلام - ويدّعي أنني أرفض التاريخ ، وأخلط بين الأدب المقارن ونظرية الأدب . لكنني دافعت في كل كتاباتي عن وحدة الشكل والمضمون وعن التاريخ الأدبي وفصّلت القول في الفروق بين النظرية والتاريخ والنقد . وهناك فصل في نظرية الأدب خصص للأدب المقارن والأدب القومي والفروق بينهما . وما أغرب هذا العالم الذي تعني فيه الكلمات عكس ما تعنيه لنا .

أما في هولندا فقد فهم كورنيليوس دي دويغد الوضع فهما صحيحاً في النشرة التي أصدرها بعنوان وحدة الدراسات المقارنة . وهو يعرف أن موقفه ليس أمريكياً بالذات ، وأن لكاريه أتباعاً في الولايات المتحدة ، وأن الباحثين الأمريكيين في الأدب المقارن ليسوا بأي حال من الأحوال «نقاداً جدداً» يناهضون

الدراسة التاريخية بغض النظر عما تعلموه منهم . بل هم مؤرخو أدب أثرت عليهم الأفكار الجديدة . . وهم يطالبون بتناول الأدب تناولاً إستراتيجياً نقدياً ، أي بتناول العمل الأدبي ذاته» (١١).

لكن هذا هو ما تثار حوله الأسئلة في كل مكان في الولايات المتحدة هذه الأيام . وإذا شئنا إعطاء مثال يلفت النظر ، فهذه مقالة نشرها حديثاً إيهاب حسن من جامعة إرسلين في تلك السلسلة القيّمة من النقد المعاصر التي تنشرها مجلة دراسات في الأدب المقارن الجديدة (التي يحررها أ. أُونْ أُولْدْرِج) عنونها «ما وراء نظرية الأدب» ، يعاملنا فيها الكاتب أنا ونورثرب فراي كما لو كنا شيخين امتدّ بهما الزمن من عصر سابق ولم يفهما الكشف الجديد ، ألا وهو «العنصر المحطّم للذات في الأدب ، وحاجة الأدب لإلغاء ذاته» . وكما يقول لنا الكاتب فإن وظيفة الأدب «ربما لا تكمن في توضيح العالم ، بل في خلق عالم يصبح فيه الأدب زائداً عن الحاجة . وربما كانت وظيفة النقد . . هي أن يتوصل إلى الحكمة الصعبة التي تكمن في إدراك أن الأدب هو في آخر المطاف - وفي آخر المطاف فقط - لا قيمة له» (١٢) . ثم يختتم إيهاب حسن مقالته باقتباس ما يلي عن د. هـ. لورنس : «أبها الوحش الأخضر الجميل الذي يأتي مع اليوم الجديد ، ذلك اليوم الذي لا فجر له ، تعال واتصل بنا ، خلّصنا من قبضة اللوغوس القديمة ذات الرائحة الكريهة ! تقدم بصمتٍ ولا تقل شيئاً» . إن من السهل أن نهمل حسن وكتاب الصمت المقدس الذي يدعو له ، والذي يتيح له كتابة الكتب والمقالات ، وأن نصمه بالمناهضة الشرسة للعقلانية ، وبالتهويم في عالم الغيبيات ، مما يعكس الاتجاه الذي يميز عصرنا برواه وخوافه ، بإحساسه بالعبث «ويتعطّله للحكم الإستراتيجي لصالح الفعل الصحيح» (١٣) . ولكنني أعتقد أن تطرفه عَرَضٌ من أعراض شيء خطير جداً يهدد أي دراسة أدبية ذات معنى - يهدد بفناء الفن والإستيعاقا .

إن كل ما يقوم به الفن والإستيعاقا يواجه التحدي هذه الأيام . ويجد التفريق بين الخير والحق والجمال من جهة ، وبين الفائدة من جهة أخرى ، وهو التفريق الذي عرفه الإغريق وفصّل كانت القول فيه ، يجد نفسه على المحك هو وكل ما

يفهم عن الفن بصفته إحدى الفعاليات التي تميز الإنسان عن سواه، ويصفته الموضوع الذي نتناوله في مجال عملنا ودراستنا. لقد بدأ تفتتُ الإستطيقا في أواخر القرن التاسع عشر عندما اختزلتُ إستطيقيةُ التقمص الألمانية (التي عرفت في الإنكليزية من خلال فيرنن لي وبرنارد بيرنسن) التجربة الإستطيقية إلى عمليات فيسيولوجية قوامها التقليد الداخلي، أو الشعور بالموضوع من داخله. وهذا التفتت موجودٌ ضمناً في نظرية كروتشه في الحدس، وهي النظرية التي تصبح التجربة الإستطيقية فيها متطابقة مع فعل إدراك الخصائص المفردة. فحدس كأس الماء هذه لا تختلف نوعياً عند كروتشه عن ذلك الذي يتمثل في عمل فني عظيم. كذلك ينكر جون ديوي في الفن كتجربة (١٩٣٤) أي فروق نوعية بين ما هو إستطقي وما هو فكري لصالح الوحدة في التجربة التي ما هي إلا حيوية عالية. كما أن كتابات أ. أ. رتشاردز، وهي الكتابات التي تهتم بالنقد الأدبي بالذات أكثر من تلك التي ذكرناها، تلغي الفرق بين العاطفة الإستطيقية وغيرها من العواطف، وتحتزل الفن والشعر بحيث يصبحان وسيلة لتنظيم دوافعنا، أو للعلاج الذهني. كذلك يجيل كينث بيرك ورتشارد بلاكمور مفهوم الأدب إلى فعل أو إشارة، بينما اعتبر الفلاسفة التحليليون كل المشكلات التقليدية المتعلقة بالجمال والإستطيقا مشكلات لا معنى لها، وذلك في هجومهم الذي لم يطل به العهد على الإستطيقا. ويردد إيهاب حسن هذا الاتجاه كله حينما يشكو من الفصل بين الفن «وامتداد الحياة كما نحس بها» باعتباره مصدر الاغتراب الذهني، أو ما يدعوه «جنون الغرب الديكارتي».

لكن مهما تكن مزايا هذه الانتقادات الموجهة للتراث الإستطقي العظيم - وأنا مستعد للتسليم بالكثير لمن يتقدون ما يعتريه من غموض ولغوٍ ولَفٍ ودوران - إلا أن النتيجة الرئيسة، ألا وهي إلغاء الفن كنوع من أنواع النشاط الإنساني، تبدو لي نتيجة تدعو للأسف بقدر ما يتعلق الأمر بالفن نفسه، وبدراسة الفن والأدب. وما نحن نرى النتائج هذه الأيام في كل خطوة نخطوها: فالنحات الجديد يعرض علينا أكواماً من المعادن المهملة، ويرتب صناديق البقالات الكبيرة، ويعرض

رواشنبرغ لوحات بيضاء لا تشوبها شائبة من لون باعتبارها أعماله المبكرة، فيمدحها ناقد متحمس اسمه جون كيج باعتبارها «مهابط للضوء والظلال». أما مؤلف الموسيقى المجسدة فيستخدم ضجيج المكائن والشوارع، لا بل إن هناك موسيقا صامتة فيما علمت. يظهر ثلاثة موسيقيين على خشبة المسرح ويقفون هناك ولا يفعلون شيئاً على الإطلاق. أما الكاتب المسرحي فيصور الأصوات التي تصدر عن مراحيض مدارس الأطفال ويعرض ما عليها من كتابات بذية. بينما ينشر مارك سابورتا «رواية خربطة» رقم ١ صفحاتها مفككة وغير مرقمة، ويمكن أن نقرأها بأي ترتيب نشاء. أي أن كل الفروق بين الفن والواقع قد زالت. أي أن كل الفنون تنسج إلى إلغاء ذاتها. لا شك في أن بعض الأفعال أو الأعمال يجدر ألا تؤخذ مأخذ الجد. لأنها نكات مطولة قديمة العهد قَدَمَ دادا، أو قَدَمَ مارسيل دوشام الذي قدم مَبْوَلَةً مستشفى بعنوان «نافورة» إلى المعرض المستقل في نيويورك عام ١٩١٧. لكن أرجو ألا يُظَنُّ بِالعداء للفن الحديث، أو للفن الطليعي، أو للتجريب عندما أقول إن الفن قد وصل مع هذه الأعراض درجة الصفر وإنه يوشك على الإبتحار.

لقد حان الوقت لأن نعود إلى فهم طبيعة الفن. فالعمل الفني شيء، أو عملية لها شكل ووحدة تفصله عن الحياة بلحمها ودمها. لكن يبدو أن علينا التَّحَرُّزَ من أن يساء فهمنا حين نقول ذلك لثلاث نُهُم بأننا ننادي بالفن من أجل الفن، أو بالصعود إلى البرج العاجي أو بالتأكيد على انعدام الصلة بين الفن والحياة. لذا نقول إن كل الإستطيقين العظام نسبوا للفن دوراً في المجتمع، واعتبروا أن الفن يزدهر أفضل ما يزدهر في المجتمع الفاضل، وعرفوا أن الفن يضيف الطابع الإنساني على الإنسان وأن الإنسان يحقق إنسانيته على أكمل وجه من خلال الفن فقط. ويبدو لي أنه قد آن للدراسة الأدبية أن تعود إلى الاعتراف بمملكة الفن، وأن تكف عن أن تعني كل شيء لكل الناس، وأن تعود لُمُهِمَّتِها القديمة التي قوامها فهم الأدب وتفسيره ونقله. أما إذا لم تفعل ذلك فستحول إلى دراسة كل التاريخ وكل الحياة. أنا أعلم أن الطلبة - وليس الشباب منهم فقط - كثيراً ما

يضيّقون ذرعاً بهذه الحدود، ذلك أن الأدب بالنسبة لهم ما هو إلا مناسبة، أو حجة يَحْلُون بها مشكلاتهم الشخصية ومشكلات مدينتنا. غير أن البحث الأدبي، بوصفه معرفةً منظّمةً، يحتاج إلى مثل تلك الحدود. وكل فرع من فروع المعرفة لا بد له من موضوع يتناوله. ولا يمكن للفهم ونفاذ البصيرة أن يتحققا إلا إذا اخترنا - ولا أقول عزلنا تماماً - موضوعنا. أما الشكاوي بشأن ضيق الأفق فتَدخُّضُها الإمكانات الكثيرة للتوسع في حقلنا المختار، وهي إمكانات زادت كثيراً في العقود الأخيرة. أما تلك التعليقات التي ظهرت في ملحقات التايمز الأدبي والنيويورك تايمز، والتي تفترض أن مواضيع الأطروحات قد استهلكت، وتسخر من تفاهات البحث الأدبي التي تسجل بكل جدية أن وليم بتلر يبتس كأن يجب الجزر الأبيض فهي تعليقات حادت عن الصواب.

فالأدب المقارن وحده يضمُّ عدداً لا يُحصى من المواضيع والمشكلات الجديدة. وقد ظهرت بعد الحرب العالمية الأخيرة فقط أعداد كبيرة جداً من الكتب المدرسية، والبليوغرافية، والمعاجم، والتواريخ الأدبية مما يتنفي معه العذر لأي كان للاحتجاج بجهله للمؤرخين والأسماء والمشكلات. خذ مثلاً تلك المراجع البليوغرافية التي تبدأ بالكتاب الذي حرره كل من بالدنسبرغر وفريدريخ وتنتهي بالبليوغرافيا السنوية التي تنشرها الرابطة الحديثة للغة AMLA التي ضمت قائمتها لعام ١٩٦٣ ستة عشر ألفاً وتسعة وثمانين مدخلاً. وانظر إلى العدد المتزايد من تلك المعاجم ذات التيوبوب الحسن والخاصة بالاصطلاحات والمؤلفين. ولقد انتهيت للتو من تقليب صفحات موسوعة الشعر وفنه التي تثير الإعجاب، والتي حررها ألكس برينجر ونشرتها مطبعة جامعة برنستون. وقد علمت أن النسخة الإنكليزية من معجم الأدب العالمي ذي المجلدين، والذي نشرته دار هيرد في فرايبورغ إم برايسغاو عام ١٩٦٠ - ١٩٦١ هي طور الإعداد تحت إشراف و. ب. فلايشمان. كما أن الرابطة العالمية للأدب المقارن تعد معجماً فرنسياً إنكليزياً للمصطلحات الأدبية أعدت لها الإمكانات اللازمة في كل من بورديو وبوترخت وكُتِبَتْ من أجلها سلسلة طويلة من المقالات في مؤتمري

يوترخت وفرايبورغ كنتمرينات أولية. ولا يزال كل من معجم الأدب العالمي (١٩٤٣) لشيلي رغم العديد من مقالاته الضعيفة، ومعجم كولومبيا للأدب الحديثة (١٩٤٧) الذي حرره المرحوم هوريشيو سميث، وخاصة معجم يومياني للأدب (١٩٤٦ - ١٩٥٧) الهائل الذي يضم اثني عشر مجلداً ضخماً مطبوعاً بالبنط الصغير، لا يزال كل منها معينا لا ينضب من المعلومات. كذلك لدينا تواريخ أدبية تغطي معظم أقطار العالم، منها المرجع في علم الأدب الذي حرره أوسكار فالتسيل والذي يعتبر رغم قدمه وعدم اكتماله دليلاً ممتازاً. وكذلك تاريخ الآداب الذي نشرته مؤخراً بثلاثة أجزاء دار بلياد Pleiade بفرنسا.

لقد كتبت مراجعات لبعض هذه الكتب، وأنا على علم تام بأخطائها ونواقصها، واختلال نسب المساحات المخصصة فيها للمواضيع المختلفة. فالجزء الثاني من تاريخ بلياد الأدبي، وهو الخاص بالآداب الغربية، يضم فصلاً ممتازة كتبها غايان بيكون حول التيارات الرئيسة في الأدب الغربي، ولكنه يضم استعراضات للآداب المختلفة تنسم بالتسرع وتتحكم بها النزوات. ومن أمثلة ذلك أن الأدب الألماني لم يلقَ ما يستحق من عناية، بينما يتحدث عن الأدب التشيكي كاتب اسمه برن فلجكوفسكي يبدو أنه لا يعرف التشيكية، ويغطي في الكثير من الأسماء وفي ما يجب تخصيصه من مساحات للمواضيع. وينشر هراء من مثل قوله: إنه لم تظهر كتب تشيكية بين عام ١٦٢٠ والثالث الأخير من القرن الثامن عشر، وإن ياروسلاف فرجلكي كان يهودياً، وإن ألويس بيراسيك كان رئيس الحكومة التشيكية إبان الحرب العالمية الأولى (١٤). ولكن مهما تكن نواقص مثل هذه الأعمال الجماعية، إلا أنها تتيح لنا النظر إلى ما يشبه خريطة الأدب على الصعيد العالمي. وهي تقول لنا إن الآداب الصغيرة في أوروبا وفي العالم الشرقي الشاسع تدعونا لاكتشافها ودراستها. ولربما كان إتيامل في نشرته المعنونة المقارنة ليست تعليلاً: أزمة الأدب المقارن (١٥) متطوفاً حين عبّر عن رغبته في تغيير اتجاه الأدب المقارن، وحين قال إن علينا جميعاً أن ندرس اللغات الصينية والبنغالية والعربية. فهو يستهين بما تنصف به من قصور ذاتي، وبالعقبات التي تقف أمام

أكثرنا لإتقان اللغات الشرقية . ولكنه محقٌ من حيث المبدأ حين يطالب ببيوطيقا (بفن شعر) مقارنة ، وبدراسةٍ شاملةٍ حقاً للأدب العالمي .

ولكن يخطئ من ينظر إلى دراستنا من خلال وجهات النظر هذه فقط ، أي من خلال الرغبة في الاستكثار من الوثائق التي يمكن الحصول عليها ، أو استكشاف العلاقات الجديدة التي لم تستكشف بعد . فهناك سبيل أخرى للعديد منا ، وهي سبيل تؤدي إلى الداخل ، der weg nach innen إلى الفهم الأكمل والأعمق للأعمال الفنية الكبرى . هنا أيضاً زودتنا العقود الأخيرة بالكثير من وسائل الدراسة . فقد تطورت طرق تحليل العذوبة الصوتية ، والأوزان ، واللغة ، والأسلوب ، وفن الرواية ، والكتابة ، والرمز تطوراً عظيماً . ونستطيع كلنا الآن أن نفيد من مكتشفات الدراسات القرينة منا : من علم النفس ، والفلسفة ، وتاريخ الفن ، وعلم الاجتماع ، وغيرها . وقد قدم لنا ممارسو التحليل الأدبي أمثال إرخ أورباخ ، وليو شبتزر ، ومارسيل ريمون ، وإميل شتاينغر ، وكليانث بُركس طرقاً متعددة نختار ما يناسبنا منها للتعامل مع ما أظنه أهم فروع الدراسة الأدبية - ألا وهو العمل العظيم الذي لا بد من أنه استثارنا وتحدّث لنا قبل أن نفكر أصلاً في دراسة الأدب دراسة مهنية بوقتٍ طويل .

وفي الختام أقول إن علينا أن نحافظ على التوازن بين التوسع والتركيز ، بين القومية والعالمية ، وبين دراسة الأدب كفن ودراسة الأدب في التاريخ والمجتمع . وسيختار كل فرد ما يناسبه . إن التنوع في المناهج والآراء في العالم الغربي هائل مذهل . وصورة برج بابل لا تكف عن اقتحام أذهاننا ، ولكنني لا أعتقد أن التنبؤات المخيفة عن نفاذ المواضيع ، والأصوات التي تدعونا للصمت لها ما يبررها . كما لا أتفق مع النقد القادم من الشرق - في كتاب روبرت فايغان الظالم - النقد الجديد وتطور علم الأدب البرجوازي (١٦) ، والذي يقول إن البحث الأدبي في الغرب وصل درجة الفوضى الكاملة والانحلال . ذلك أنني أستطيع القول - بناء على ثمانية وثلاثين عاماً من الخبرة - إن الدراسات الأدبية في هذا البلد [أمريكا] قد قطعت شوطاً كبيراً بعد الفترة التي تميزت بتقديس الحقائق ، مهما كانت

ومهما عفا عليها الزمن، وبالقوموية الرومانسية، وبما ميّز عقد العشرينات عموماً من ضيق الأفق العام، وتوصلت إلى وعي أكبر بالعالم من حولنا وفي داخلنا. ولولم تكن ميالين للشك في الكلمة لتحديثنا عن «التقدم» لا في الكمّ والمدى، بل في النوع أيضاً، فقد زادت دراساتنا رقباً وعمقاً ونفاذاً. وأخذ الأدب المقارن يلعب دوراً أساسياً باعتباره الموضوع الذي يتبلور حوله الإصلاح المنشود. وعلينا أن ندرك أهمية الأدب المقارن من الناحية التنظيمية، وأن نؤكد على أهمية مساعيها المشتركة في مختلف أشكالها - كالروابط والدوريات والنشرات الإخبارية والمؤتمرات - لكن علينا من الناحية الأخرى ألا نبالغ في أهمية وسائل العمل هذه، وأن نتوقع الكثير من الأقسام الأكاديمية والبرامج وكل ما عداها. فالرجال والنساء الذين يكافحون وحيدين على كراسيهم ومناضدهم مع كتبهم وكتاباتهم هم أهم من كل ذلك في نهاية المطاف. لكن شعورهم بالانتماء إلى جماعة الباحثين أمر يرفع المعنويات، ويمكن لهذا المؤتمر أن يشجعنا وأن يرسلنا «غداً إلى غاباتٍ ومراعٍ جديدة». [الاقتباس من قصيدة «ليسداس» Lycidas لجون ملتون].

[خطاب الرئاسة الذي ألقى في اجتماع الرابطة الأمريكية للأدب المقارن في كيمبرج بولاية ماساشوسيتس في نيسان عام ١٩٦٥ - ويليك].



الأدب المقارن اليوم

- (١) بوسطن، ص ١٢٤.
- Irving Babbitt, *Literature and the American College*
- (٢) نظرية الأدب (نيويورك، ١٩٤٩)، ص ٢٩٧.
- René Wellek and Austin Warren, *Theory of Literature*
- (٣) مجلة الأدب المقارن، ٣٥ (١٩٦١)، ٢٩٠ - ٢٩٨.
- Revue de litterature comparee*
- (٤) ن. م. ص ٢٩٦.
- (٥) التأثير المتبادل ما بين الآداب القومية، أكاديمية العلوم في الاتحاد السوفيتي (موسكو، ١٩٦١).
- Vzaimosvyazi i vzaimodeistvie natsionalnykh literatur, Akademiya Nauk SSSR*
- (٦) ن. م. ص ١٠٦.
- (٧) ن. م. ص ٢٩٨.
- (٨) الأدب المقارن في أوروبا الشرقية (بودابست، ١٩٦٣)، ص ٣٠٣.
- Werner Krauss, *La litterature comparee en Europe orientale*
- (٩) بودابست، ١٩٦٤.
- Litterature hongroise: Litterature europeenne*
- (١٠) ن. م. ص ٥١١.
- (١١) يوترخت، ١٩٦٢، ص ٦٩ - ٧٠.
- Cornelius de Deugd, *De Eenheid van het Comparatisme*
- (١٢) دراسات في الأدب المقارن، ١ (١٩٦٤)، ص ٢٦٦.
- Comparative Literature Studies*

(۱۳) ن. م. ، ص ۲۶۴ .

(۱۴) باريس ، ۱۹۵۶ ، ص ۱۲۳۱ ، ۱۲۳۹ ، ۱۲۴۱ . Cyril Wilczkows-

ki in *Litteratures occidentales*

(۱۵) باريس ، ۱۹۶۳ . La . *Comparaison n'est pas raison* : Etienne

. *Crise de la litterature comparee*

(۱۶) هاله ، ۱۹۶۲ . Robert Weinmann, *New Criticism und die En-*

twicklung burgerlicher Literaturwissenschaft



الفصل الحادي عشر

أزمة الأدب المقارن*

يعاني العالم (أو عالمنا على الأصح) من أزمة لازمته منذ سنة ١٩١٤ على الأقل، كما يعاني البحث الأدبي، بطرقه الصامتة التي تقل عنفا عن غيرها، من صراع بين المناهج منذ حوالي ذلك الوقت تقريبا. وقد كانت ثوابتُ البحث الأدبي في القرن التاسع عشر، وإيمانه الساذجُ بجميع الحقائق مهما كانت على أمل أن تستعمل هذه اللبّات في تشييد هرم المعرفة العظيم، وثقته بالتفسيرات السببية على غرار العلوم الطبيعية، قد تعرّضت للتحدي حتى قبل ذلك التاريخ: من قبل كروتشه في إيطاليا، ودلتاي وغيره في ألمانيا. ولذا فإننا لا نستطيع الإدعاء بأن السنوات الأخيرة كانت استثنائية، أو أن أزمة البحث الأدبي اقتربت من الحل، أو حتى الحل المؤقت. ومد ذلك فإن ثمة حاجة لإعادة النظر في أهدافنا ومناهجنا. ولعل في وفاة عددٍ من سادة الميدان في العقد الأخير شيئا له مغزى سادة. مثل فان تيغم، وفارنيلي وفوسلر، وكورتسيوس، وآورباخ، وكاريه، وبالدينسبرغر، وشبتزر.

إن أخطر دلالة على الوضع المهتز الذي تمر به دراساتنا هي أنها لم تتمكن لحد الآن من تحديد دائرة عملها ومنهجيتها. وأنا أعتقد أن برامج العمل التي نشرها بالدينسبرغر، وفان تيغم، وكاريه، وغَيَار قد فشلت في هذه المهمة الأساسية. فقد أثقلوا الأدب المقارن بمنهجية عفا عليها الزمن، ووضعوا عليه أحمال القرن التاسع عشر الميّتة من وُلِمَ بالحقائق والعلوم والنسبية التاريخية.

إن من أعظم مزايا الأدب المقارن أنه يحارب العزلة الزائفة لتواريخ الأدب الوطنية، ولا شك في أنه على حق (وقد أثبت ذلك بكمية هائلة من الأدلة) في

* العنوان الرئيس لهذا الجزء (292 - 282) p.p. The Crisis of Comparative Literature

من كتاب Concepts of Criticism للمؤلف.

تصوّره لتراثٍ أدبي غربي متماسك تشكل خيوطه شبكة من العلاقات التي لا حصر لها. لكنني أشك في أن محاولة فان تيغم للتمييز بين الأدب المقارن والأدب العام يمكن أن تنجح. فالأدب المقارن، في رأي فان تيغم، تنحصر مهمته في دراسة العلاقة المتبادلة بين أديين، بينما يهتم الأدب العام بالحركات والأنماط السائدة التي تنسحب على عدة آداب. لكن هذا التمييز غير عملي ولا يصمد أمام النظرة الفاحصة. فلماذا نعتبر أثر ولتر سكوت على الأدب الفرنسي مثلاً أدباً مقارناً، بينما نعتبر دراسة الرواية التاريخية خلال العصر الرومانسي أدباً عاماً؟ ولماذا نميز بين دراسة تأثير بايرون في هاينه، ودراسة الباييرية في ألمانيا؟ لأشك عني أن محاولة حصر الأدب المقارن في دراسة التجارة الخارجية للأدب نوع من الجهد الضائع. فهي محاولة يمكن أن تجعل الأدب المقارن، من حيث موضوع دراسته، مجموعة من الأجزاء المتناثرة التي لا يربطها رابط مجموعة علاقات تتعرض باستمرار للانقطاع عن كلّ له معناه. ولا يستطيع دارس الأدب المقارن بهذا المعنى الضيق أن يفعل شيئاً أكثر من دراسة التأثيرات والأسباب والنتائج: ولن يكون قادراً على دراسة أي عمل أدبي مفرد بكمليته لأنه لا يمكن اختزال أي عمل كهذا إلى بؤرة تجتمع فيها المؤثرات الخارجية، أو إلى مصدر إشعاع لتأثيراتٍ تتجه نحو الأقطار الخارجية فقط. تصوروا فرض حدود مشابهة هذه على دراسة تاريخ الموسيقى أو الفنون الجميلة أو الفلسفة! هل يمكن أن يعقد مؤتمراً، أو حتى أن تنشر دورية تُوقَفُ بكاملها على قضايا مثل أثر بيتهوفن على فرنسا، ورفائيل على ألمانيا، أو حتى كانت على إنكلترة؟ لقد أظهرت مجالات الدراسة هذه قدراً أكبر من الحكمة، فهناك علماء موسيقا ومؤرخو فن، ومؤرخو فلسفة، وهؤلاء لا يتظاهرون بأن هناك أنواعاً من الدراسة اسمها الرسم، أو الموسيقى، أو الفلسفة المقارنة. ستفشل أي محاولة لإقامة الأسوار المصطنعة بين الأدب المقارن والأدب العام لأن التاريخ الأدبي والبحث الأدبي يتناولان موضوعاً واحداً هو الأدب. والرغبة في حصر الأدب المقارن في دراسة التجارة الخارجية لأديين معناه حصر اهتمامه بالخارجيات، بكتّاب الدرجة الثانية، بالترجمات، بكتب الرحلات، بالوسطاء.

أي أن الأدب المقارن سيكون -بإختصار- مجرد جزء من دراسة هدفها جمع المعلومات من المصادر الخارجية ومن شهرة الكتاب.

أما محاولة تحديد مناهج الأدب المقارن فقد فشلت أكثر مما فشلت محاولة تحديد موضوع دراسته. فقد حدد فان تيغم معيارين يميزان في رأيه الأدب المقارن من دراسة الآداب الوطنية. وهو يقول لنا إن الأدب المقارن يتم بالأساطير والحكايات التي تحيط بالشعراء، كما يتم بالكتاب الثانوين أو عديمي الأهمية. ولكن ما الذي يمنع دارسي الآداب الوطنية من عمل الشيء نفسه؟ لقد وصفت صورة بايرون في إنكلترا ورامبو في فرنسا وصفاً ناجحاً بدون النظر إلى الأقطار الأخرى، وبين لنا دانييل مورنيه في فرنسا وجوزيف نادلر في ألمانيا أن بالإمكان كتابة تاريخ أدبي وطني مع العناية التامة بالكتاب التافهين المسيين.

كذلك لا نقنعنا المحاولات التي قام بها مؤخراً كل من كاريه وغيبار لتوسيع أفق الأدب المقارن ليشمل دراسة الأوهام الوطنية والآراء الثابتة التي تحملها الأمم عن بعضها البعض. قد يكون من المفيد أن نعلم بماذا يفكر الفرنسيون بألمانيا أو إنكلترا، ولكن هل هذه الدراسة بحث أدبي؟ أليست، على العكس من ذلك، دراسة في الرأي العام تفيد مدير البرامج في صوت أميركا مثلاً وأمثاله في البلاد الأخرى؟ إنها دراسة في السيكلولوجية أو السوسيولوجية الوطنية، ولا تزيد بوصفها دراسة أدبية عن إحياء الدراسات المأذية القديمة. إن موضوعاً مثل «إنكلترا والإنكليز في الرواية الفرنسية» ليس بأفضل من «الآيرلندي على المسرح الإنكليزي»، أو «الإيطالي في الدراما الإليزابيثية». هذا التوسيع لدائرة الأدب المقارن يعني الاعتراف الضمني بمقام مواضيع دراسته المعتادة - وهو توسيع يأتي في كل الأحوال على حساب تحويل البحث الأدبي إلى سيكلولوجية اجتماعية وإلى تاريخ ثقافي.

هذه العثرات ممكنة لأن فان تيغم وسابقيه ولاحقيه يفهمون الدراسة الأدبية من منظور ولّع القرن التاسع عشر بالحقائق الوضعية، أي كدراسة للمصادر

والتأثيرات. وهم يؤمنون بالتفسيرات العلّية، بالمعرفة التي تتجمع عن طريق تتبّع الموتيفات والمواضيع والشخصيات والحجبات، إلخ، إلى أصولها في عمل سابق في الزمن، وقد جمعوا قدرًا هائلًا من التماثلات والتطابقات، ولكنهم نادراً ما سألوا عما يمكن أن تبينه هذه العلاقات، اللهم إلا حقيقة أن هذا الكاتب قرأ ذلك الكتاب. لكن الأعمال الفنية ليست حاصل جمع المصادر والتأثيرات: إنها كيانات كَلِيّة تكفّ مادّتها الخام المستعارة عن كونها مادة هامة لأنها يتمثلها بناء جديد. أما التفسيرات العلّية فلا تؤدي إلا إلى النكوص الأبدي. وهي تفسيرات ينذر نجاحها بشكل لا جدال فيه في إثبات ما تعتبره المطلب الأول في العلاقات السببية: «عندما يحصل س لا بد من أن يحصل ص». ولست أعلم عن أي مؤرخ أدبي أثبت هذه العلاقة الضرورية، أو يستطيع إثباتها لأن فصل مثل هذا السبب ظلّ مستحيلًا حتى الآن بقدر ما يتعلق الأمر بالأعمال الفنية التي هي كيانات كَلِيّة تنشأ في الخيال الحر، وننتهك تكاملها ومعناها إذا جزأناها إلى مصادر وتأثيرات.

لقد شغل مفهوم المصادر والتأثيرات ممارسي الأدب المقارن من ذوي الخبرة العميقة. فقد كان في رأي لوي كازاميان مثلاً في تعليق كتبه عن كتاب كاريه غوته في إنكلترة إنه «ليس هناك ما يدعونا لليقين من أن هذا الفعل أدى إلى هذا الفرق». وقال إن المسيو كاريه أخطأ حينما تكلم عن غوته باعتباره استثار بشكل غير مباشر الحركة الرومانسية الإنكليزية لمجرد أن ولتر سكوت ترجم غيتز فوق بيرلخنغن»^(١). ولكن كل ما يقدمه كازاميان هو مجرد الإشارة إلى فكرة الحركة والصيرورة التي شاعت منذ أيام برغسون. كما يوصينا بدراسة السيكلولوجية الفردية، أو الجماعية التي تعني عند كازاميان نظرية معقدة يستحيل الثبّت منها عن تذبذب إيقاع الروح الوطنية الإنكليزية.

كذلك كان من رأي بالدنسبرغر في برنامج العمل الذي وصفه في مقدمته للعدد الأول من مجلة الأدب المقارن (١٩٢١) أن البحث الأدبي الذي يمحصره بتتبع تاريخ المواضيع الأدبية لا بد من أن ينتهي إلى طريق مسدود. ويعترف

بولدنسبرغر بأن هذه الدراسات لا يمكنها التوصل إلى صورة واضحة تتابع فيها الأحداث بشكل كامل. ويرفض التطورية الجامدة التي نادى بها برونيتير. ولكنه لا يقترح من بديل إلا أن توسّع الدراسة الأدبية من أفقها، وأن تتناول الكتاب الثانويين، وأن تأخذ التقويمات المعاصرة بنظر الاعتبار. لقد انشغل برونيتير بالأعمال العظيمة أكثر من اللازم. «كيف لنا أن نعرف أن غسنر Gessner لعب دوراً في الأدب العام، وأن ديتوش Destouches سحر الألمان أكثر من مولير، وأن دليل Delille اعتبر أعظم شاعر في عصره مثل فكتور هوغو فيما بعد، وأن هليودوروس كانت له مكانة تضاهي مكانة إسخيلوس في التراث القديم؟» (ص ٢٤). إذاً فعلاج بالدنسبرغر هو الآخر يكمن في العناية بالكتاب الثانويين وبالانتماءات الزائدة في الذوق الأدبي. لكن هذا يعيدنا إلى النسبية التاريخية: علينا أن ندرس معايير الماضي من أجل أن نكتب تاريخاً أدبياً «موضوعياً». ويجب أن يزرع الأدب المقارن نفسه «خلف مناظر المسرح وليس في مقدمة المسرح» كما لو أن المسرحية في الأدب ليست هي ما يعيننا. إن بالدنسبرغر، مثله مثل كازاميان، يتجه باتجاه صيرورة برغسون، نحو الحركة الدائمة، نحو عالم التغير الأبدي ويقتبس ما يقوله عالم من العلماء الأحياء ليمثل عليه. أخيراً ينادي بالدنسبرغر في نهاية هذا البيان بالأدب المقارن كمهد لنزعة إنسانية جديدة. ويطلب منا التنبّات من انتشار شك فولتير، وإيمان نيتشه بالإنسان الخارق، وصوفية تولستوي، ومعرفة السبب الذي من أجله يرفض كِتَابُ في بلدٍ هو في بلده الأصلي من الشوامخ، ولماذا يحترق كتاب في بلد من البلدان بينما يثير الإعجاب في بلد آخر. ويعبر عن أمله بأن يزود هؤلاء الباحثون إنسانيتنا التي اختلّت قيمها «بمجموعة أساسية من القيم التي لا تعاني من ذلك القدر من عدم اليقين» (ص ٢٩). ولكن لماذا تؤدي هذه البحوث التي تستقصي انتشار بعض الأفكار جغرافياً إلى تعريف لأثر الإنسانية؟ وحتى لو كان مثل هذا التعريف لمجموعة القيم الأساسية ممكناً ومقبولاً بشكل عام، فهل سيعني ذلك إنسانية جديدة فعالة حقاً؟

هناك مفارقة في الدوافع السيكلوجية الاجتماعية للأدب المقارن كما مورس

خلال نصف القرن الماضي . فقد ظهر الأدب المقارن كدرّة فعلٍ ضد القومية الضيقة التي ميّزت الكثير من بحوث القرن التاسع عشر، وكاحتجاج ضد انعزالية العديد من مؤرخي الآداب الفرنسية والألمانية والإيطالية والإنكليزية، إلخ . وغالباً ما تبجّر فيه دارسون يقعون على مفترق الطرق بين الشعوب ، أو على حدود أحد الشعوب على الأقل . فقد ولد لويس بَتْس Betz في نيويورك لوالدين ألمانيين ، وذهب إلى زيورخ ليتعلّم ويعلم . وكان بالدنسبرغر أصلاً من مقاطعة اللورين ، وقضى عاما حاسماً من حياته في زيورخ . وكان إرنست روبرت كورتسيوس من مقاطعة الألزاس ومن المؤمنين بضرورة إيجاد تفاهم أقوى بين الألمان والفرنسيين . وكان أرتورو فارينلي إيطالياً من تربّثو التي كانت مازنل غير مسترجعة وعلم في إنسبروك في النمسا . ولكن هذه الرغبة الأصلية في أن يعمل دارس الأدب المقارن كوسيط بين الشعوب وكمصلح لذات بينها غالباً ما طمسته وشوّهته المشاعر القومية الملتهبة التي سادت في تلك الفترة وفي ذلك الموقع . وإذا ما قرأنا سيرة بالدنسبرغر الذاتية تحت عنوان حياة بين حيوات أخرى (نشرت عام ١٩٤٠ وكتبت عام ١٩٣٥) لشعرنا بالدافع الوطني الأساسي خلف كل نشاطاته : مثل افتتاحه بفضح الدعاية الألمانية في هارفرد عام ١٩١٤ ، وفي رفضه مقابلة براندز عام ١٩١٥ في كوينهاغن ، وفي ذهابه إلى ستراسبورغ المحررة عام ١٩٢٠ . أما كتاب كاريه حول غوته في إنكلترا فيضم مقدمة تقول إن غوته ينتمي إلى العالم أجمع ، وخاصة إلى فرنسا باعتباره من بلاد الراين . وقد كتب كاريه بعد الحرب العالمية الثانية كتاباً بعنوان «الكتاب الفرنسيون والسُّراب الألماني» (١٩٤٧) حاول فيه أن يبين أن الفرنسيين آمنوا بأوهام حول الأمتين الألمانيّتين وكانوا دائماً ينجّدون في النهاية . وقد اعتبر إرنست روبرت كورتسيوس كتابه رواد الأدب في فرنسا الجديدة (١٩١٨) *Die literarischen wegbereiter des neuen Frankreichs* عملاً سياسياً ، أو درساً لألمانيا . وفي تعليق أُلْحَق بالطبعة الجديدة كتبه عام ١٩٥٢ أعلن كورتسيوس أن مفهومه القديم عن فرنسا كان وهماً من الأوهام . فلم يكن رومان رولان صوت فرنسا الجديدة كما تصور . وقد

اكتشف كورتسيوس مثله مثل كاريه سراباً، ولكن السراب هذه المرة كان فرنسياً. لكن كورتسيوس وصف حتى في ذلك الكتاب المبكر مفهومه عن الأوروبي الجيد بقوله: «لا أعرف إلا طريقة واحدة يصبح المرء فيها أوروبياً جيداً، وهي أن يمتلك بكل قواه روح أمته، وأن يغذيها بكل ما هو فريد متميز في روح الأمم الأخرى، سواء منها الأمم الصديقة أو العدو» (٢). وهذا يعني أن كورتسيوس يشجع على صراع ثقافي سياسي يخدم كل شيء فيه قوة الأمة التي ينتمي لها المرء.

لا أقصد بهذا الكلام أن وطنية هؤلاء الباحثين لم تكن حسنة أو صحيحة أو نبيلة، فأنا أفهم الواجبات المدنية وضرورة الاختيار واتخاذ المواقف في صراعات هذا العصر. كما أنني مطلع على علم اجتماع المعرفة الذي جاء به مانهايم وعلى كتابه الأيديولوجية والطوباوية، وأفهم أن إثبات الدوافع لا يثبت بطلان الأعمال. لكنني أود أن أميز بين هؤلاء الرجال وبين مفسدي البحث العلمي في ألمانيا النازية، وبينهم وبين المتعصبين السياسيين في روسيا من الذين حرموا الأدب المقارن لفترة من الزمن، ودعوا كل شخص تسول له نفسه أن ينشر شيئاً عن اعتماد بوشكين في قصة «الديك الذهبي» على واشنطن إيرفنج «شخصاً عديم الجذور خانعاً للغرب».

غير أن هذا الدافع، الوطني في أساسه، الذي يكمن خلف العديد من دراسات الأدب المقارن في فرنسا وألمانيا وإيطاليا وغيرها أدى إلى نظام غريب من مسك الدفاتر الثقافية، وإلى الرغبة في تنمية مذكرات أمة الباحث عن طريق إثبات أكبر عدد ممكن من التأثيرات التي أقرتها أمته على الشعوب الأخرى، أو عن طريق إثبات أن أمة الكاتب قد هضمت أعمال أحد العظماء الغريباء وفهمته أكثر من أي أمة أخرى. وهذا ما نجده معروضاً بشكل يكاد يصل حد السذاجة في جدول في كتاب مدرسي صغير كتبه المسيو غيار للطلبة: فهناك في هذا الجدول مربعات فارغة تبين مواضيع الأطروحات التي لم تكتب حول رونسار في إسبانيا، وكورني في إيطاليا، ويسكال في هولندا، إلخ (٣). وهذا النوع من التوسعية الثقافية موجود أيضاً في الولايات المتحدة التي كانت على العموم أقل ميلاً له من

غيرها بالنظر إلى قلة ما لديها في هذا المجال، وبالنظر إلى أنها لم تُعَنِّ كثيراً بالسياسة الثقافية. ومع ذلك فإن ذلك العمل الجماعي الممتاز التاريخ الأدبي للولايات المتحدة (تقرير. سيلر. وو. ثورب وآخرين، ١٩٤٨) يدعي بكل طمأنينة أن دوستوفسكي كان من أتباع بروختي هوثورن. وقد وصف أرتورو فارينلي، وهو من أفضل دارسي الأدب المقارن، هذا الموقف في مقالة نشرها في كتابات متنوعة لبالدتسبرغر (١٩٣٠) عنوانها «التأثيرات الأدبية والمفاخرات الوطنية». وقد علّق فارينلي على سخف هذه الحسابات المتعلقة بالثروة الثقافية، وعلى ميزان الدائن والمدين في المسائل الشعرية تعليقاً مناسباً، فقال «إننا ننسى أن مقادير الشعر والفن لا تتحقق إلا في حياة الروح واتفاقاتها السرية» (٤). وقد جاء إعلان الأستاذ شتار في مقالة متممة له عن أنه «ليست هناك ديون» في المقارنات الأدبية في وقته، وكان المقطع البديع الذي اقتبسه من رابليه عن عالم مثالي يخلو من الدائنين والمدينين مناسباً جداً (٥).

هذا التحديد المصطنع لمادة البحث ومنهجيته، وهذا المفهوم الميكانيكي للمصادر والتأثيرات، وهذا الاعتماد على القومية الثقافية مها بلغ من سعة أفقها وكرمها كل هذه الأمور تبدو لي أعراضاً لأزمة طويلة الأمد في الأدب المقارن.

هناك حاجة إلى إعادة نظر شاملة في هذه الاتجاهات الثلاثة جميعها. وعلينا أن نهمل هذا الفصل المصطنع بين الأدب المقارن والأدب العام. فقد غدا اصطلاح الأدب المقارن اصطلاحاً ثابت الجذور في كل دراسة للأدب تتعدى حدود أدب قومي واحد. ولا طائل من التذمر من عدم سلامة النحو في هذا التعبير ومن الإصرار على القول: «الدراسة المقارنة للأدب» لأن التعبير المختصر يفهمه الجميع، أما اصطلاح الأدب العام فلم يشع، في اللغة الإنكليزية على الأقل، ربما لأنه لا يزال يوحي بالمفهوم القديم الخاص بفن الشعر أو بالنظرية، أما أنا شخصياً فبؤدي ألا نتكلم إلا عن دراسة الأدب أو البحث الأدبي، وأن يكون لدينا، كما اقترح ألبير تيبودي، أساتذة أدب مثلاً أن هناك أساتذة فلسفة وأساتذة تاريخ، وليس أساتذة لتاريخ الفلسفة الإنكليزية رغم أن الفرد قد يتخصص في

هذه الفترة، أو ذلك البلد، أو حتى ذلك المؤلف. ومن حسن حظنا أننا مازلنا لا نملك أساتذة للأدب الإنكليزي في القرن الثامن عشر أو لفلولوجيا غوته. إلا أن تسمية الموضوع مسألة تخص المؤسسة التي يدرّس فيها والجدل فيها جدلٌ بيزنطي. إن ما يهمننا هو مفهوم البحث الأدبي كمنهج موحد لا تميّقه القيود اللغوية. ولهذا لا أتفق مع رأي فريدريخ حين يقول إن المشتغلين في الأدب المقارن «لا يمكنهم، بل لا يجروّون على التعدي على حدود غيرهم»، أي على حدود دارسي الآداب الإنكليزية والفرنسية والألمانية وغيرها من الآداب الوطنية. ولا أفهم كيف يمكن أن نعمل بنصيحته حين يحضّنا على ألا نتطفل على حدود بعضنا البعض^(٦). ليست هناك حقوق ملكية، ولا مصالح معترف بها في البحث الأدبي. فلكل شخص الحق في دراسة أي مسألة يراها مناسبة حتى لو تعلقت بعمل مفرد في لغة واحدة، ولكل شخص الحق في دراسة التاريخ أو الفلسفة أو أي موضوع آخر. هذا الشخص يعرّض نفسه طبعاً لانتقادات المختصين، ولكن عليه أن يغامر. ونحن دارسي الأدب المقارن لا نريد أن نمنع أساتذة الأدب الإنكليزي من دراسة المصادر الفرنسية في أعمال جوسر، ولا أساتذة الأدب الفرنسي من دراسة المصادر الإسبانية في أعمال كورني، إلخ، لأننا لا نريد أن يمنعا أحد من إجراء بحثنا حول مواضيع تقع ضمن حدود آداب وطنية معينة. لقد قيل الكثير عن كون المتخصص حجة، بينما هو قد لا يعرف أكثر من بلوغرافية الموضوع أو من المعلومات الخارجية، دون أن يكون متصفاً بما قد يملكه غير المختص من الذوق ورهافة الإحساس واتساع الأفق، والذي قد يعوّض منظوره الأوسع وبصيرته الأنفذ عن سنوات من العمل الدؤوب. ليس هناك أي ادعاء أو استعلاء في الدعوة إلى قدر أكبر من حرية الحركة وإلى عالمية مثالية في دراستنا. أما تلك المقاطعات المسورة التي تحيطها إشارات «ممنوع الدخول» فلا بد من أن العقل الحريكرها. وهي لا تنشأ إلا ضمن حدود المنهجية البالية التي دعا إليها ومارسها منظرو الأدب المقارن المعتمدون من الذين اعتبروا أن الحقائق تُكتشف مثلاً تكتشف قطع الذهب التي تغري مكتشفها بادعاء حق التنقيب عنها

في مناطقهم المتقاة.

أما البحث الأدبي الحقيقي فلا تعنيه الحقائق الميتة، بل تعنيه الخصائص والقيم. ولهذا انعدم الفرق بين التاريخ الأدبي والنقد الأدبي. إذ أن أبسط مشكلة من مشكلات التاريخ الأدبي تتطلب تحكيم العقل. فمجرد القول إن راسين أثر على فولتير، أو إن هيردر أثر على غوته يتطلب، حتى يكون ذا معنى، إلماماً بخصائص راسين وفولتير وهيردر وغوته، ومن ثم بالسياق التاريخي الذي يتمتعون إليه، وهذه كلها عملية لا تنتهي من الموازنات والمقارنات والتحليلات والتمييزات التي هي نقدية في جوهرها. لم يكتب تاريخ أدبي في السابق بدون اعتماد مبدأ من مبادئ الاختيار وبدون القيام بمحاولة لوصف الخصائص وللتقويم. ومؤرخو الأدب الذين ينكرون أهمية النقد هم نقاد دون علمهم ولو الكتاب وشهرتهم. إذ لا يمكن تحليل العمل الفني، أو وصفه وتقويمه بدون اللجوء إلى المبادئ النقدية مهما بلغ غورها في عالم اللاوعي ومهما بلغ من غموض صياغتها. وقد أحسن نورمن فورستر حين قال في كتيب لا يزال يحتفظ بفائدته وهو الباحث الأمريكي: إن المؤرخ الأدبي «لا بد من أن يكون ناقداً من أجل أن يكون مؤرخاً» (٧). فالنظرية والنقد والتاريخ تتعاون في البحث الأدبي لتحقيق المهمة الأساسية، ألا وهي وصف العمل الفني وتفسيره وتقويمه أو وصف أي مجموعة من الأعمال الفنية وتفسيرها وتقويمها. أما الأدب المقارن الذي أعرض، على أيدي منظريه الرسميين، عن هذا التعاون وتمسك بالعلاقات الحقيقية والمصادر والتأثيرات ووسائل انتقال الأفكار والمؤثرات وشهرة الكتاب باعتبارها مواضيع البحث الوحيدة فيه، فلا بد من أن يعود إلى المجرى الرئيس للبحث الأدبي والنقد المعاصرين، ذلك أن الأدب المقارن، بمناهجه وأفكاره المنهجية، قد غدا - بصراحة - بركة آسنة. إن بإمكاننا التذكير بحركات وتجمعات كثيرة في مجال البحث والنقد الأدبيين خلال هذا القرن تختلف في أهدافها ومنهجها - كرونتشه واتباعه في إيطاليا؛ الشكلية الروسية وفرعاتها وتطوراتها في بولندة

وتشكوسلوفاكيا؛ مؤرخو الأفكار والأسلوبيون الألمان الذين وجدوا لهم مقلّدين في الأقطار المتكلمة بالإسبانية، النقد الوجودي الألماني والفرنسي، النقد الجديد في أمريكا، النقد الأسطوري الذي استوحى أفكار يُنغ حول الأنماط العليا، وحتى التحليل النفسي الفرويدي، والماركسية - كل هذه الحركات والتجمعات، مهما كانت حدودها وعبورها، يجمعها ردُّ فعلٍ مشترك ضد الحقائق الخارجية والنزعة التجزئية التي لا تزال تقيد دراسة الأدب المقارن.

إن البحث الأدبي هذه الأيام يحتاج بالدرجة الأولى إلى أن يعرف ماذا يدرس وعلى ماذا يركز. إذ يجب فصله عن دراسة تاريخ الأفكار، أو عن المفاهيم والعواطف الدينية والسياسية التي غالبا ما يقال إنها بدائل الدراسة الأدبية. فالكثيرون من أبرز الباحثين في الأدب وخاصة في الأدب المقارن لا يهتمون في الواقع بالأدب على الإطلاق، بل بتاريخ الرأي العام وبأقوال الرحّالة وبالأفكار الشائعة عن الشخصية الوطنية - أي بالتاريخ الثقافي العام. - وهم يوسعون مفهوم الدراسة الأدبية توسيعا يتطابق فيه هذا النوع من الدراسة مع تاريخ الإنسانية كله. لكن البحث الأدبي لن يحرز أي تقدم من الناحية المنهجية إلا إذا قرّر أن يدرس الأدب كموضوع متميز عن غيره من نشاطات الإنسان ومتجاته. ولذا فإننا سنواجه مشكلة ما هو أدبي، وهي مشكلة الإستطيقا الأساسية، أي مشكلة طبيعة الفن والأدب.

سيكون العمل الأدبي في مثل هذا المفهوم الخاص بالبحث الأدبي هو البؤرة الضرورية، وستبين أننا نكرس مشكلات مختلفة حيننا ندرس علاقات ذلك العمل الفني بسيكولوجية المؤلف أو بسوسيولوجية مجتمعه. لقد قلت إن العمل الفني يمكن أن يفهم باعتباره بنية ذات طبقات من الرموز والمعاني المستقلة تمام الاستقلال عن العمليات التي تدور في ذهن الكاتب أثناء التأليف، ولذا فهي مستقلة أيضا عن المؤثرات التي قد تكون شكّلت ذهنه. ذلك أن هناك ما يدعي بحق «فجوة أنطولوجية» بين سيكولوجية المؤلف وبين العمل الفني، بين الحياة والمجتمع من ناحية، وبين الموضوع الإستطقي من الناحية الأخرى. وقد سمّيت

دراسة العمل الفني «داخلية» ودراسة علاقاته بذهن الكاتب وبالمجتمع، إلخ دراسة «خارجية». غير أن هذا التمييز بين النوعين لا يعني أن العلاقات الوراثة يجب أن تهمل أو يُستخَفَّ بها، أو أن الدراسة الداخلية ما هي إلا دراسة شكلية أو إستطيقية لا طائل من ورائها. فمما يهدف إليه مفهوم البنية ذات الطبقات من الرموز والمعاني الذي طورته بكل أناة وعناية هو التخلص من الثنائية القديمة - ثنائية الشكل والمضمون. وما يدعونه عادة بالمضمون أو بالفكرة في العمل الفني يدخل في بنية العمل الفني كجزء من عالمه المكوّن من معاني تنبثق منه. وليس أبعد عن ذهني من فكرة إنكار أهمية الفن بالنسبة للإنسان، أو من إقامة الحواجز بين التاريخ والدراسة الشكلية. ومع أنني أفدت من الشكلين الروس ومن عُلّلي الأسلوب الألمان إلا أنني لا أريد أن أحصر دراسة الأدب في دراسة الأصوات والأوزان ووسائل التأليف أو دراسة عناصر الأسلوب والنحو، ولا أريد أن أساوي الأدب باللغة [أي أن أقول إن الأدب هو اللغة]. فهذه العناصر اللغوية في مفهومي تشكل - إن جاز التعبير - طبقتين تحتيتين، الطبقة الصوتية وطبقة وحدات المعنى. لكن يخرج من هاتين الطبقتين عالمٌ من المواقف والشخصيات والأحداث التي لا يمكن مساواتها بأي عنصر لغوي بمفرده، ولا بأي عنصر من عناصر التجميل الخارجية. لذا فأنا أرى أن المفهوم الوحيد الصحيح هو المفهوم الذي لا يتهاون في شموليته، وأرى أن العمل الفني هو كلٌ من عناصر مختلفة، بنيةٌ تتشكّل من رموز، تتطلب المعاني والقيم وتعطيها. أما الميل للتنقيب في ركام الماضي عن أشياء ننسب العمل الأدبي لها، أو للتركيز على الأمور الشكلية الخارجية فلا يؤدي إلا إلى تجرييد الدراسة الأدبية من محتواها الإنساني. إن النقد لا يمكن أن يُستبعدَ من دائرة البحث الأدبي.

وإذا حصل مثل هذا التغيير والتحرير، مثل إعادة النظر هذه في موضوع النظرية، والنقد، والتاريخ النقدي فإن مشكلة الدوافع ستحل نفسها بنفسها. وسنحتفظ بوطنيتنا ومشاعرنا القومية. ولكن نظام الدائن والمدائن سيفقد معناه. وقد تخفني الأوهام المتعلقة بالتوسع الثقافي مثلما قد تخفني الأوهام المتعلقة

بإصلاح العالم عن طريق البحث الأدبي . ونحن هنا في أمريكا قد نحقق في نظرتنا نحو أوروبا ككل نوعاً من الاستقلالية رغم أننا قد ندفع ثمن الانقطاع عن الجذور والغربة الروحية . ولكننا بمجرد أن ننظر إلى الأدب لا كجزء من معركة الحصول على مزايا ثقافية ، أو كسلعة من سلع التجارة الخارجية ، أو كدليل على السيكلولوجية الوطنية سنحصل على الموضوعية الصحيحة الوحيدة المتاحة للإنسان . ولن تكون هذه الموضوعية هي الحيادية العلمية أو النسبية والتاريخية التي لا تلتزم بشيء ، بل ستكون مواجهة للأشياء في جوهرها : نظراً مستديماً لا يزيغه الهوى إلى التحليل فالحكم والتقويم . وما أن ندرك طبيعة الفن والشعر وانتصاره على ما يعتري الإنسان من زوال وعلى ما ينتظره من مصير ، وخلق له عالم جديد من صنع الخيال ، حتى تختفي الأباطيل القومية ، ويظهر الإنسان ، الإنسان بعموميته ، الإنسان في كل مكان وكل زمان ، ويكف تنوعاته ، ويكف البحث الأدبي عن أن يكون مجرد لعبة يلعبها المنقبون عن مخلفات الماضي ، أو طريقة لحساب المذخرات والديون القومية ، أو حتى طريقة لوصف العلاقات المتشابهة . يصبح البحث الأدبي حينئذ فعلاً من أفعال الخيال ، كالفن نفسه ، أي خافضاً لأعلى قيم الإنسانية وخالقاً لها .



أزمة الأدب المقارن

(١) «غوته في إنكلترة : تأملات حول مشكلات التأثير» . Louis Cazamian .

“ Goethe en Angleterre, quelque reflexions sur les prob-

١٢ Revue Germanique المجلة الألمانية lemes d'influence “

(١٩٢١) ، ص ٣٧٤ - ٣٧٥ .

(٢) الروح الفرنسية في القرن العشرين (بيرن ، ١٩٥٢) ص ٢٣٧ . E. R. .

Curtius, *Französischer Geist im zwanzigsten Jahrhundert*

(٣) م . ف . غيار : الأدب المقارن (باريس ، ١٩٥١) ، ص ١٢٤ - ١٢٥ . M. .

F. Guyard, *La Litterature comparee*

(٤) ٢٧٣/١ .

(٥) «الأدب المقارن وتاريخ الأفكار في دراسة العلاقات الفرنسية الأمريكية» ،

“La Litterature comparee et l'histoire des idees dans l'etude

des relations franco - americaines ”

العالمية للأدب المقارن ، Proceedings of the Second Congress of the

International Comparative Literature Association تحرير فيرنر

ب فريدريخ (جابل هل ، ١٩٥٩) ، ٣٤٩/٢ - ٣٦٩ .

(٦) الكتاب السنوي للأدب المقارن والعالم ، (١٩٥٥) ، ص ٥٧ ، Yearbook

of Comparative and General Literature

(٧) جابل هل ، ١٩٢٩ ، ص ٣٦ . Norman Foerster, *The American*

. Scholar



الفصل الثاني عشر

نظرية الأنواع الأدبية، والقصيدة الأدبية، والتجربة *

لا تحتل نظرية الأنواع الأدبية مكان الصدارة في الدراسات الأدبية في هذا القرن. والسبب الواضح لذلك هو أن التمييز بين الأنواع الأدبية لم يعد ذا أهمية في كتابات معظم كتاب عصرنا. فالحدود بينها تُعبر باستمرار، والأنواع تُخلط أو تُمزج، والقديم منها يُترك أو يُحوّل، وتُخلق أنواع جديدة أخرى إلى حد صار معها المفهوم نفسه موضع شك. وقد شن بنديتو كروتشه في الإستطبيقا (١٩٠٢) هجوماً على المفهوم لم تقم له بعده قائمة رغم المحاولات العديدة التي جرت للدفاع عنه أو لإعادة صياغته بشكل مختلف. وقد كتب أوستن وارن في كتاب نظرية الأدب الذي نشرناه أنا وهو عام ١٩٤٩ فصلاً حول الأنواع الأدبية استعرض فيه بعض محاولات التجديد هذه وأيدها. فالنوع الأدبي له وجود يشبه وجود المؤسسة. ويستطيع المرء أن يعمل من خلال المؤسسات القائمة وأن يُعبر عن نفسه من خلالها، وأن يخلق مؤسسات جديدة. . . كما يستطيع أن يلتحق بها ثم يطورها. والأنواع الأدبية تقاليد إستطبيقية (في الأساليب والمواضيع) شكّلت الأعمال الفنية كلاً على انفراد تشكياً هاماً. ولقد يلتزم بالأنواع الأدبية حتى في غمار النشاط الأدبي في القرن العشرين المتصف بالفوضى. غير أن السيد وارن تساوره الشكوك بصراحة حول ما إذا كان تقسيم الشعر إلى ثلاثة أنواع رئيسية هي: الملحمة والمسرحية والقصيدة الغنائية تقسيماً يمكن التمسك به، وما إذا كان يمكن هذه الأنواع الثلاثة أن تكون لها «مكانة نهائية» (١).

لكن ظهرت منذ أن كتبنا كتابنا المذكور (١٩٤٤ - ١٩٤٦) دراسات، إحداها

* العنوان الرئيس لهذا الجزء (p.p. 225 - 252) Genre Theory, the Lyric, and Erlebnis

من كتاب Discriminations للمؤلف.

لإميل شتايفر عنوانها مبادئ البويطيقا (١٩٤٤)، والأخرى لكاتبه هامبرغر عنوانها منطق الشعر (١٩٥٧) تقدمتا بنظريتين تشكلان محاولتين تثيران الإعجاب إلى تقسيمات/ تميزات أساسية في الشعر تدعمها أفكار جديدة مستمدة من أصول للتوصل من أصول فلسفية مختلفة. فالأنسة هامبرغر تستمد العون من الظواهرية، بينما يلجأ إميل شتايفر إلى الوجودية الهایدغرية. وبينما تدعو الأنسة هامبرغر إلى تقسيم ثنائي، يدعو شتايفر إلى تقسيم ثلاثي. وتشكل القصيدة الغنائية أو العنصر الغنائي في كل من النظريتين جوهر القضية، ولذا سنحعلها محور اهتمامنا في البحث الراهن.

تميز الأنسة هامبرغر بالدرجة الأولى بين نوعين من الشعر: القصصي أو شعر المحاكاة، والغنائي أو شعر الوجود. والشعر الغنائي عندها تعبير عن الواقع تشبه مكانته مكانة الرسالة أو الرواية التاريخية، أما الملحمة والمسرحية فتنتمیان إلى القصص وتُخلَق فيهما الأحداث والشخصيات. والفواصل بين النوعين هو المتكلم. ففي القصيدة الغنائية يتكلم الشاعر نفسه، أما في الملحمة والمسرحية فيجعل غيره يتكلم، وحشرت الرواية التي يروياها المتكلم (Ich - Roman) مع الشعر الغنائي على هذا الأساس لأن المؤلف نفسه يتكلم فيها. لقد اجتذبت ملاحظات الأنسة هامبرغر حول الرواية والراوي الكثير من الاهتمام، كما أنها عبرت عن فكرتها-القائلة إن الزمن الماضي في الرواية يفقد وظيفته الزمنية، ويتحول إلى الزمن الحاضر-تعبيراً مقنعاً. ودعمت هذا الرأي بقولها إن ظروف الزمان يمكن استعمالها في السياقات القصصية بغض النظر عن دلالات الأفعال على الزمن الماضي. ومع أننا لا ننكر ما تقوله من أن الفعل الماضي يفقد دلالاته الماضية في بعض السياقات الروائية إلا أننا نلاحظ أن جملة مثل «كان ينوي المجيء إلى حفلتها الليلة» (وهي جملة تقتبسها من رواية السيدة دولوي لفرجنيا ولف)(٢)، لا يمكن أن ترد إلا في مونولوج مروي (Erlebte Rede)، ولا يفصل كل القصص عما سواها. غير أن ما تقوله عن الراوي والوظيفة الروائية يتصف بالذكاء ويثير التأمل.

أما الجانب الآخر من تقسيم الأنسة هامبرغر فلم يستثر نقاشاً كثيراً. ولم يتصد أحد لمحاولتها إثبات أن القصيدة الغنائية تعبير عن الواقع لا يختلف عن قطعة نجدها في رسالة لوجهنا القصيدة إلى نثر. وهي تؤكد بأشكال عدة على فكرة كون القصيدة الغنائية تعبيراً عن الواقع يصدر عن الأنا، ولا بد من أن يفهم موضوعه على أنه تجربة مر بها المتكلم. وهي ترفض فكرة الأنا القصصية أو الشخصية أو القناع التي تحدثنا عنها في كتاب نظرية الأدب باعتبارها «أشد فساداً وأكثر تضليلاً من الفكرة الساذجة التي سبقتها، والتي تقول إن القصيدة الغنائية تفضح الكثير من تجربة الشاعر» (٣). ولكنها مع ذلك لا تفتأ ترجع إلى معيار يقوم على الصدق الذاتي للتجربة حتى ولو لم تؤمن بالنقل الحرفي للأحداث الحقيقية في حياة الشاعر، ولكن معيار «الصدق» أو «الإخلاص» أو «حدة الشعور» إلخ معيار نفسي يضع العبء على تجربة ماضية للشاعر يستحيل إثباتها أو تثبت منها، كما أنه معيار لا يختص بالشعر الغنائي وحده دون سواء. لا بل إن الأنسة هامبرغر تصل في غمرة ميولها السيكلولوجية إلى صيغة تفصل الفعل الداخلي عن التعبير الخارجي. وتقول «إن القصيدة الغنائية هي «ظاهرة ثانوية» لأنها مجرد التعبير عن إرادة الذات والإعلان عنها». وتقول «إن الحدة الغنائية التي تصنف بها الأنا الغنائية قد تكون أقوى من التعبير أو الشكل». ولذا فإن أي قصيدة حب يكتبها تلميذ من تلاميذ المدارس تشكّلها الأنا الغنائية» (٤). وهي لا تدرك أن المشكلة التي يثيرها التلميذ الناظم المخلص نفسها تنور أيضاً في القصص. فبوسعنا أن نتصور رواية تصنف برشاقة الأسلوب، يخترع حوار والشخصيات في موقف حيائي حقيقي. والحد الفاصل بين الفن وغير الفن، بين الفن والحياة، يختفي عند الأنسة هامبرغر لأنها تؤمن بوصف ظواهره خالص للفن بمعزل عن الأحكام التقويمية، أي عن النقد (٥). لكن الحديث عن الفن كشئ يخلو من القيمة، أو لا يخضع لها يتصف بالتناقض لأن الفن كفن مشحون بالقيم.

لكن الأنسة هامبرغر لا تكتفي باعتبار «التجربة المعاشة»، وحادثة الشعور والتجربة معيار الشعر الغنائي، بل تؤيد الرأي القائل إن القصيدة الغنائية يمكن

أن تكون لها وظيفة في الواقع . وتقتبس قطعة هستيرية من رسالة لراهيل فارنهاغن
يرد فيها التعليق التالي على قصيدة لطيفة لغوته هي «مع شريط ملون» يخاطب بها
فريدريكه برايون :

اضطر أن يعطيها السم . يجب ألا تصدق ذلك ؟
... وللمرة الأولى كان وجود غوته معادياً لي . (١٦) .

وتؤيد الأنسة هامبرغر وصف شتايفر المحرج (بسبب كنايته الجنسية) لقصيدة
أخرى معاصرة للأولى عنوانها «أغنية الربيع» موجهة لنفس السيدة، وتقول :
«فريدريكه حاضرة غوته مشبع بها، ويسحره الشعور بأنها قد تكون مشبعة
به» (١٧) . ولكننا لو تفحصنا هذه التعبيرات المبالغ فيها دون أن يشطح بنا الخيال
معها لوجدنا أنها لا تعني أكثر من أن غوته قد عبر عن شعره بالحب والسعادة
تعبيراً ناجحاً في شعر جميل ، وأنه وجه قصائده كما فعل الشعراء قبله وبعده إلى
أشخاص حقيقيين في مواقف حقيقية، وهو أمر لم يشك به أحد . ولكن محاولة
الإقناع للحب لا تشكل قيمة بحد ذاتها، ولا تميز القصيدة عن أي نمط آخر من
أنماط القول كالرسالة والخطبة والبحث ولا حتى الحكاية أو القصة التي يختارها
الكاتب لخدمة هدف عملي . فالقصيدة تبقى هي هي حتى ولو تبين لنا أن الشاعر
قد غير المخاطب، كما فعل رونساو ولامارتين في بعض قصائد الحب التي كتبها،
وحقاً لو أخطأنا في معرفة المرأة المخاطبة فتصورناها مينا هيرتسليوب أو ماريان فون
فيلمر .

غير أن الأنسة هامبرغر أدركت من أن تفوتها الصعوبات التي يثيرها إصرارها
على التعبير عن الواقع . إذ عليها أن تبرر وجود شعر غنائي لا يتجاوز كونه وصفاً
لشيء في الطبيعة . ولذا فإنها تقتبس بعض الأشعار الألمانية من هذا النوع ثم
تأخذ عن كتاب القدرة على الكلام لهرمان أمان الرأي القائل إن هذا النوع من
الشعر يتضمن مجاًلاً لا محل لها في الحديث الإنساني، مثل «الساقية تهمهم والريح
تهب» وتؤيد ما يذهب إليه أمان من أن جملة كتلك «هي جزء من الحياة . . . فحتى

الأشياء تحصل على الفرصة للتحدث عن نفسها» وأن «ما يقال عن الأشياء لا وظيفة له من حيث الصلة بالواقع لأن الشاعر يختارها ويبث فيها الحياة ويحوّرها». ولكن لماذا لا يطلق تعبير مثل «الساقية تهمهم» على ساقية سريعة الجريان خارج السياق الشعري؟ كيف تميز بين ما تدعوه «قولاً يخلو من المعنى خارج السياق» أو «يشير إلى بعضه البعض»، وبين أي قول آخر لا يفهم إلا في السياق؟ أما قولها «إن الأشياء تتحدث عن نفسها» وإنها «جزء من الحياة» فيبدو لي كناية مفتعلة عن الأنيمية* الرومانسية romantic animism. ولا يتصف استنتاجها القائل إن القصيدة الغنائية «قول حقيقي لا وظيفة له من حيث الصلة بالواقع»^(٨) بالتناقض مع حديثها الخاص بقصائد غوته عن فريدريكة فقط، بل إنه لا يزيد عن كونه محاولة لوصف البُعد الإستطفيي أو الـ Schein أو الوهم ـ أو ما ادعوه أنا بالعنصر القصصي fiction ـ بشكل يحافظ على فكرة «القول الحقيقي» والكتابة غير القصصية»، لفظياً على الأقل.

غير أن الأنسة هامبرغر ترى عادة أن «علينا أن نجري بحثاً خارجية. قد تناول سيرة الشاعر أحياناً لتفسير القصيدة الغنائية، وتعتبر هذا هو ما يميز القصيدة الغنائية عن القصة. لكن يصعب علينا أن نفهم لماذا لا تتصف الأدلة المستقاة من سيرة الكاتب في الدراسات المتعلقة بأمثال تولستوي، ودانتي، وبروست، وجيد بنفس الأهمية التي تتصف بها هذه الأدلة في الدراسات المتعلقة بشعراء غنائيين مثل مالارميه وفاليري. كما يصعب علينا أن نرى ما يبرر قولها إن المسرحية والرواية «بُنيتان مغلفتان» بينما تعتبر «كل قصيدة غنائية بنية مفتوحة» وهو الرأي الذي تناقض فيه مقارنتها بين «وحوش» تولستوي «السائبة المترهلة» [نقصد رواياته]، وبين قصائد مُبَكِّز التي تعتبر كل منها عالماً مغلق الحدود.

• الأنيمية:

هي الاعتقاد بأن الأشياء المادية لها أرواح تسكن فيها أو تشكل مبدأ حركتها وفعاليتها، أو الاعتقاد بأن الطبيعة تسكنها أرواح من درجات متفاوتة. [الترجم].

ونقول إن كل قصيدة غنائية تعيا على التفسير الكامل بينها يمكن من حيث المبدأ تفسير أي رواية مهما بلغ من غموضها وإغراقها في الرمزية والسريالية. وكل القصص في نظرها تخضع للعقل، ومن ثم للمعرفة. أما القصيدة الغنائية فهي تجربة متاحة للأنا الناطقة، «لحياة الشاعر التي لا تخضع للعقل» (٩). وهي تحسب أن كون البحث في السيرة كان على أشده بالنسبة لحبوات الشعراء أمرٌ يدعم آراءها، كما لو أن نابليون، وتولستوي، وفولتير، والدكتور جونسون لم يحظوا بمثل ما حظي به هولدرلن أو كيتس من الاهتمام أو أكثر. لكنها تعترف «أن من المستحيل البت في مدى تطابق الأنا الغنائية مع أنا الشاعر، وأن الشاعر نفسه لن يتمكن من ذلك» (١٠)، وهو اعتراف كان عليها أن تجعله ينسحب على شخصيات روائية مثل بيريز وخوف وكونستاتين ليفن، إذا اكتفينا بمثالين من كاتب أثير لدى الأنسة هامبرغر [تولستوي طبعاً].

لكن هناك مشكلة واحدة تؤرقها في نظريتها: تلك هي عادة استعمال القصائد الغنائية في الروايات. هل هذه القصائد جزء من عالم القصة، أقوال تصدر عن الشخصيات، أم هي «أقوال حقيقية»؟ تفصل الأنسة هامبرغر فصلاً معقولاً بين استعمال غوته لمثل هذه القصائد في فلهم مايستر، واستعمال آيشندورف لها في رواياته وقصصه. فأغاني ميغنون وهاربر [في رواية غوته أوثق صلة بالشخصيات الروائية مما هو عليه الحال بالنسبة لشخصيات آيشندورف الباهتة التي تكاد الواحدة منها تحمل محل الأخرى دون خلل كبير. لكن النتيجة التي تصل إليها الأنسة هامبرغر، وهي أن قصائد آيشندورف تظل «تعبير عن الواقع» بينها تعتبر قصائد غوته جزءاً من روايته، تقوم على معارضة غير مقبولة (١١). فلقد أعاد غوته نشر هذه القصائد في مجموعات قصائده الغنائية، وقرأها وغناها كثيرون ممن لم يقرأوا فلهم مايستر أبداً. كما أن لقصائد آيشندورف وظيفة وصفية، تدل على أن الشخصيات التي تغنيها شخصيات طليقة، حزينة، تحب الطبيعة، والتجوال والموسيقا. أي أن هذا التمييز الذي تتصوره الأنسة هامبرغر ينهار عند التدقيق. ومن المستحيل أن نستبعد من عالم القصيدة الغنائية تلك المسلات

الشعرية من أمثال كانزونات بيترارك، وسونيات شكسبير، وأغاني دُنّ وسونياته، وهي مجموعات تتضمن خطأ قصصيا أو نوعا من التطور، أو تغير شخصيات متحدثيها، وأن نصفَ أمثالَ هذه المسلسلات باعتبارها تنتمي إلى القصة، كما تتطلب تقسيمات الأنسة هامبرغر.

هذه المشكلة هي نفسها التي تثيرها قصيدة الأدوار التي تخطئ الأنسة هامبرغر حين تصفها بأنها «جديرة بالإهمال بحد ذاتها» (١٧). فنصف ما أنتجه العالم من شعر غنائي يمكن أن يوصف بهذا الوصف. وهو يلائم الشعر الشعبي، وتنتمي أقدم القصائد الغنائية التي اكتشفت حديثا باللغات المنحدرة من اللاتينية والقصائد المستعربة التي تعود للقرن الحادي عشر، والتي تروى على لسان النساء إلى هذا الصنف. وإليه ينتمي أيضا كثير من الشعر الإنكليزي الذي غالبا ما يدعي خطأ «بالونولوج الدرامي» أو حتى «شعر التجربة» (كما دعاه روبرت لانغباوم) من عهد دُنّ حتى براوننغ وإليوت. وتشوه الأنسة هامبرغر تاريخ هذا الشعر تماما حين تفسر قصيدة الأدوار باعتبارها منحدرة من الكتابات القديمة التي ترافق الصور وتعتبرها «البلدة التي نمت منها القصيدة الشعبية (البالاد)» (١٣). فلا قصيدة النساء الشعبية ولا قصيدة البالاد في القرون الوسطى تمت بصلة لقصيدة الإعلان الصريح السكندرانية ekphrasis. كما أن الأنسة هامبرغر لا تقنعنا حيننا تسقط البالاد من حسابها بوصفها إياها بأنها «قطعة متحفية»، خاصة إذا تذكرنا أمثلة قريبة العهد من الأدبين الروسي والأمريكي. لكنها تعترف في نهاية المطاف بوجود بعض الغموض وتشكو من «انحدار القصيدة الغنائية إلى مستوى القصة في البالاد» (١٤)، وهو أمر يدل على غضبها من فشل تقسيماتها التي بدأت بها. لذا فلأنها تلجأ إلى تمييز يصعب فهمه بين ما هو قصصي وبين ما هو متخيل، وتصف قصيدة موريك Morike المعنونة «عندما يصبح الديك باكراً» Fruh, wann die Hahne krahn التي تروى على لسان فتاة بأنها «متخيلة»، بينما تعتبر قصيدة «لا يعرف ما بي إلا من كابد الشوق» Nur wer die Sehnsucht kennt التي تغوّهت بها مِغْنُون mignon [في رواية فلهلم مايستر لغوته] قصصية فيما

يبدو. والأنسة هامبرغر تعرف أن رجلا اسمه إدوارد موريكه كتب القصيدة الأولى وأن مغنون، الشخصية الروائية، غنت القصيدة الثانية في رواية، ولكن القصيدتين-كنصين- لا تختلفان من حيث المكانة، فكلتاها تنطق بهما شخصية من صنع الخيال، هي فتاة شابة. والواقع أن قصيدة «الصبية المهجورة» Das verlassene Mädchen لـ Lassene Magdlein ترد لأول مرة أيضا في رواية موريكه الرسام نولتن Nolten. ولذا تشكو الأنسة هامبرغر من أن البلاد (التي تضم تحتها قصيدة الأدوار كنوع فرعي) هي «جسم غريب في المعمار الغنائي». (١٥).

وقد وجدت أن عليها أن تعامل الرواية التي يروها المتكلم معاملة الغريب في عالم القصة والملحمة. فهي تصر على أن الرواية التي يروها المتكلم لا تنتمي إلى عالم القصة، بل هي نوع من النطق الحقيقي رغم أنها تعترف أن الراوي الثابت في رواية المتكلم يقترب، عندما يجعل الأشخاص في الماضي يتحدثون معا، من الأنا الملحمية، أي من الوظيفة الروائية. (١٦) ولكنها تعود إلى مفهومها الخاص بالاختلاق Fingierstein، وهو المفهوم الذي تعترف في إحدى المرات بأنه بحاجة إلى مزيد من التحليل، (١٧) لتعليل الحقيقة الواضحة وهي أن الأنا في الرواية التي يروها المتكلم قد تختلف اختلافا كبيرا عن أنا الشاعر. وتقول إن هذا الاختلاف يحتوي على قدر من عدم اليقين رغم أنه لاشك - مثلاً - في كيفية اختلاف فيلكس كرول عن توماس مان، أو اختلاف القاضي عن كامو في السقطة. وهي تقارن بين عدم اليقين هذا بمثيله الذي يتعلق بالمتكلم الغنائي رغم أن المتكلم في القصيدة الغنائية قد يكون معروفا ومنتزعا عن الشاعر (كما في قصيدة «الأحان القروسية» لبراوننغ) ورغم أن الرواية التي يروها الغائب قد تثير من الشكوك حول العلاقة بين الراوية والكاتب ما تثيره القصة التي يروها المتكلم.

كذلك لا تواجه الأنسة هامبرغر قضية السهولة في الانتقال من أسلوب المتكلم إلى أسلوب الغائب وبالعكس، وشيوع مثل هذا الانتقال مواجهة صحيحة. فعويس يمارس مثل هذا الانتقال في بعض أجزاء يوليسيس ما بين الجملة والجملة تقريبا. وكان دستوفسكي قد كتب اعتراف راسكولنكوف أصلا بأسلوب

المتكلم ثم حرّره لأسلوب الغائب دون أن يفعل في أكثر الأحيان شيئاً أكثر من تغيير النهايات الإعرابية للكلمات. وتشير الأنسة هامبرغر نفسها إلى صيغتي رواية هاينرخ الأخضر لغوتفريد كلر، التي تحتوي صيغتها الثانية على جزء أعيدت صياغته من أسلوب الغائب إلى أسلوب المتكلم. لكن ماذا تراها تقول بشأن رواية كرواية ميشيل بوتور التحوير التي تروى بأسلوب المخاطب برمتها؟ وماذا تراها تفعل بشروح قيصر أو تربية هنري آدمز، وكلاهما تجري روايتهما بأسلوب الغائب؟ إنها تعترف - فيما يبدو - في أحد المواضع بأن «الشكل لا يضمن المحتوى الواقعي»، ولكنها تصر على أن الرواية التي يرويها الغائب تظل تنتمي إلى عالم القصة مهما اقتربت من الواقع التجريبي، بينما تظل الرواية التي يرويها المتكلم غير متممة إلى ذلك العالم مهما بلغ من بعدها عن الواقع. «فشكل حديث الأنا هو الذي يحافظ على صفة الواقع في الحديث مهما بلغ بعد ذلك الحديث عن الواقع». (١٨) كان لابد من أن نقبس هذه الجملة الفلقة لنبين أن الأنسة هامبرغر تكرر في كتابها حقيقة لا يشك بها أحد، وهي أن كثيراً من القصائد والروايات تلجأ إلى أسلوب المتكلم بينما تلجأ سواها من القصائد والروايات إلى أسلوب الغائب، وتستعمل شخصيات تتحدث عن نفسها. أما كل ذلك الكلام عن «منطق الشعر» وكل تلك الحذقة التي بذلتها الكاتبة لربط ملاحظاتها بنظرية من نظريات المعرفة فلا تؤدي إلا إلى نتيجة ضئيلة الشأن لا تتعدى وصفا لنمو الشعر وللوسائل الأسلوبية، وإلى تكرار ما قيل قديماً عن تقسيم الشعر وفقاً للمتكلم.

تستشهد الأنسة هامبرغر نفسها بالسوابق التاريخية. فهي تعرف أنها إنما تعيد الحياة لمفهوم المحاكاة الأرسطي الذي تقول عنه إن أول من «أعاد الاعتبار له» هو إرخ أورباخ - كما لو أن التوماثين الجدد والماركسين وأرسطي شيكاغو لم يعيدوا له الاعتبار قبل عام ١٩٤٦ بوقت طويل! غير أن تقسيماتها تعود في واقع الحال إلى جمهورية أفلاطون، (١٩) وهي التقسيمات التي أعاد صياغتها ديوميدس، نحوي القرن الرابع. فقد ميز أفلاطون بين ثلاثة أنواع من المحاكاة: الرواية الخالصة التي يتكلم بها الشاعر ذاته، والرواية بالمحاكاة، وهي التي يتكلم بها الشاعر من

خلال الشخصيات، والرواية المختلطة التي يتكلم بها الشاعر ذاته تارة وتارة بالمحاكاة. والملحمة هي الطريقة المختلطة، وماندعوه بالقصيدة الغنائية ينضوي تحت لواء رواية المتكلم. وقد أعيدت صياغة النظرية عدة مرات منذ ذلك التاريخ. في ألمانيا مثلاً في كتاب يوهان يواخيم إشنبرغ الذي نشره عام ١٧٨٣ تحت عنوان خطوط عريضة لنظرية في الفنون الجميلة Entwurf einer theorie der schönen Künste und Litteratur der schönen Wissenschaften وفيه تظهر القصيدة الغنائية والأودو المرثية، وحتى قصائد الهجاء والأليغوري والحكم تحت عنوان الشعر الملحمي. كذلك هناك الوصف المعروف الذي وضعه كل من غوته وشلر تحت عنوان «حول الشعر الملحمي والمسرحي» (١٧٩٧) Über epische und dramatische Dichtung حيث يجري التفريق بين النوعين بحسب المتكلم: «الرايسود» rhapsode عليه ألا يظهر في القصيدة لأنه كائن أعلى، مما يمكننا من فصل كل ما هو شخصي من عمله نصدق أن كل ما نسمعه منه هو صوت ملهومات الشعر، بينما يشكل المايم mime أو الممثل العكس من ذلك، فهو يظهر بنفسه كشخصية متميزة. (٢٠) أما القصيدة الغنائية فلا يرد ذكرها أبداً، غير أن ما كتبه غوته فيما بعد تحت عنوان «الأشكال الطبيعية في الشعر» (١٨١٩) Die Naturformen der Dichtung يفسح مجالاً للقصيدة الغنائية بوصفها قصيدة تختلف عن القصيدة الملحمية التي «تروى بوضوح»، وعن الدراما التي «تقوم بتمثيل الشخصية» بكونها «شديدة الانفعال». (٢١) وهنا يتضح أن غوته أدخل المعيار المختلف تمام الاختلاف، ألا وهو معيار لهجة الحديث ودرجتا الانفعال والحماس، بهدف إفساح المجال للنوع الثالث.

غير أن القسمة وجدت أشد صيغها مثارا للانتباه في كتاب جان بول مقدمة إلى الإستطيقا Vorschule der Ästhetik (١٨٠٤). الذي ناقش القصيدة الغنائية في جزء أضيف للطبعة الثانية من الكتاب (١٨١٣). وقد اعتذر جان بول لإهماله القصيدة الغنائية في الطبعة الأولى، ثم كرر قسمة إشنبرغ وقال إن بوسع المرء أن ينظر للشاعر نظرتة للفلاسفة الذين يصفون علاقة الله بالعالم إما باعتبارها

علاقة «فوقية» أو علاقة «داخلية». لكنه عاد وتساءل:

« أليس من الممكن وجود قسمة أقل صرامة وسط البحر الشعري؟ فلا تدخل الشاعر ولا اختفاؤه يقران شكل القصيدة. وما أسهل دمج الأشكال بغيرها لو أن تفاهات النطق والإنطاق هي التي تقيم الفروق. فقصيدة الاثرامب مثلا سرعان ما تتحول إلى ملحمة لو أن الشاعر قال، أو أنشد منذ البداية إنه سينشد عن شاعر آخر، وسرعان ما تتحول إلى قصيدة غنائية لو أنه قال إنه سيغني هو نفسه، وسرعان ما تتحول إلى قصيدة درامية لو أنه حشر نفسه، دون أن ينبس ببنت شفة، في مناجاة درامية للنفس. ولكن الشكليات، في الشعر على الأقل، ليست هي الأشكال». (٢٢)

إن كتاب الأنسة هامبرغر منطوق الشعر يجد في هذا الكلام الذي كتب قبله بـ ١٤٤ سنة ما يدحضه.

لقد توصلت الأنسة هامبرغر إلى ثنائية فصلت دنيا الشعر إلى قسمين: قسم يروي وقسم يقول: قسم ينتمي إلى عالم القصص وقسم ينتمي إلى عالم النطق الحقيقي، قسم هو وقسم أنا، لكن العديد من النظريات الخاصة بالأنواع الأدبية الأخرى توصلت إلى تقسيم ثلاثي للدفاع عن الأشكال الشعرية الثلاثة القائمة، وهي القصيدة الغنائية والملحمة والتراجيديا. ويعتبر كتاب مبادئ البويطيقا (١٩٤٦) Grundbegriffe der poetik لإميل شتاينغر أوسع المحاولات أثرا لصياغة الثالوث على أسس جديدة قوامها إحلال الخاصيات التي يدعوها الغنائية والملحمة والدرامية محل الأنواع الأدبية. فهو يرى أن كل قطعة من الشعر تقع بين هذه الأطراف الثلاثة، ولكن لا تتمثل خاصيات الغنائية والملحمة والدرامية تمثلا كاملا إلا في عدد محدود جدا من الأعمال. ولا يقصد شتاينغر من أمثله التي يحللها تحليلا رهيفا - برنتانو للغنائية وهوميروس للملحمة وكلايست للدرامية - أن تكون أمثلة معيارية. والاتجاهات (لأنواع) الثلاثة تتصل بالدرجة الأولى بالأبعاد الزمنية الثلاثة: الماضي بالغنائية، والحاضر بالملحمة، والمستقبل بالدرامية، ويجري تفسير هذه الأبعاد الزمنية بحسب المفهوم

الهايدغري: الماضي يعني الاستذكار (Er-innerung)، بحسب اصطلاح هايدغر الذي يتضمن تورية، والحاضر يعني العرض Vorstellung، والمستقبل يعني التوتر Spannung. هناك أيضا سلسلة الاستبشار Stimmung للغنائية والسقوط Verfallen للملحمة، والإدراك Verstehen للدرامية، وهي أيضا سلسلة مستمدة من هايدغر، وهي تطابق المراحل الثلاث في حياة الإنسان. الغنائية والطفولة، الملحمة والشباب، والدرامية والنضج. أما ثالث الملكات الإنسانية فيدخل في الصورة بدعوة الغنائية عاطفية أو حسية Sinnlich، والملحمة تصويرية bildlich أو حدسية anschauend، والدرامية منطقية أو فكرية begrifflich، ويمثل ذلك ما نفعله حين نشعر ونبين ونثبت. كذلك يقول لنا الكاتب إن الأشكال الثلاثة تماثل سلسلة المقطع والكلمة والجمل. وتعتبر نظريات كاسرر مصدر الاصطلاحات في هذا المجال.

إن لب المسألة هو ذلك الربط بين الغنائية والماضي، وهو الربط الذي يناقض كل التحليلات المعتادة حول حضور الغنائية ومباشرتها. ولكن الاستعمال الهايدغري لكلمة الاستذكار Erinnerung يسمح للكلمة بأن تعني انعدام المسافة بين الذات والموضوع: «من الممكن استذكار الحاضر والمستقبل، وحتى الماضي، في الشعر الغنائي» (٧٣)، والتقسيمات الزمنية تختفي في الشعر الغنائي، مما يتيح المجال للإشارة إلى الأمور الغيبية التي لا يمكن التعبير عنها. كما أننا نسمع «أن الشعر الغنائي هو في الحقيقة كلام المستحيل». وهناك تأكيد على التناقض بين الغنائية وبين طبيعة اللغة. (٧٤) والشعر الغنائي يولد بشكل من الأشكال، «ولا يحقق الشاعر الغنائي شيئا». لا بل إن العلاقة بين الإنسان والطبيعة تنعكس. ولا أفهم المقصود من القول إن «الطبيعة تذكّر الشاعر» (٢٥) أو ماذا تعني آخر جملة في الفصل: «هذا الوجود الهائل الذي يشتري نعيم الرحمة بالحيرة الراحشة في كل ما يسعى إليه، ويشتري غبطة الوفاق بالجرح النازف الذي لا تزهر له نبتة طيبة شافية. (٢٦) وليس من الضروري أن يكون المرء عقلانيا ليشك في اتفاق أي فرد من الأفراد مع جرح ينزف في يوم متزن. إن شتايفر يتحدث بمتهى الجدلية حين

يصف الغنائية بأنها «العنصر السائل»، ويتكلم عن النفس باعتبارها «سيولة المنظر الطبيعي حينما تستعيده الذاكرة»، وهو بذلك يحاول أن يستعمل تمييزات من تأملات فرانتس بادر الثيوسوفية التي يشير لها شتايفر باستحسان ظاهر. (٢٧)

والمشكلة في نظرية شتايفر تكمن في افتقارها للعلاقة بالشعر الحقيقي. فمن الممكن أن نتوصل إليها دون أدلة أدبية، وهذا ما يعترف به شتايفر عندما يقول: إن المعنى المثالي للغنائية يمكن الإحساس به أمام منظر طبيعي، والمعنى المثالي للملحمية يمكن الإحساس به أمام سيل من اللاجئين (وهو مثال أوجت له به [القصيدة الملحمية] هرمان ودوروتيا [لغوته]). والمعنى المثالي للدرامية يمكن الإحساس به لدى مشاهدتنا لمشادة ما. (٢٨) أي أن الاصطلاحات المستمدة من البويطيقا وتهدف إلى خدمتها تصبح أسماء لاتجاهات إنسانية في أنثروبولوجية وجودية. ولا يعقل أن تشكل قصيدة من مقاطع وليس من كلمات أو جمل، فحتى الشعر الدادائي يستعمل الكلمات (تشكل المقاطع في كثير من الأحيان كلمات بطبيعة الحال، خاصة في اللغات التي تتكون كلماتها من مقطع واحد). والأمثلة التي يستشهد بها شتايفر لتوضيح ما يعنيه بالغنائية مستمدة جميعها من القصائد الموحية بجو معين Stimmungsgedichte وهي قصائد ألمانية رومانسية، تعبر عن تأملات شخصية وتصف حالات شعورية تعتبر [قصيدة غوته] «فوق كل القمم» Über allen Gipfeln التي يعجب بها الناس بالمقارنة معها مغرقة في العقلانية، باللغة الصراخة. أما البيت الذي يقول: «انتظر، انتظر، فقريبا سوف ترتاح أنت أيضا»، فلا يعتبر غنائيا غاما بالمعنى الذي يقصده شتايفر. إذ كانت القصيدة قد كتبت لهدف محدد، وجرى التفكير فيها بسبب ذلك الهدف. ويؤكد شتايفر «على أن الوجود الغنائي يتوقف في لحظة الإدراك». (٢٩)

ومن الناحية العملية فإننا مسوقون هنا إلى أشد درجات اللاعقلانية وأبعدها جوائية، وهي أمور يستحيل التعبير عنها بالكلمات، ولذا فلإنها لا يمكن أن تتحول إلى فن أو شعر. وكان شتايفر قد أنكر أن يكون لنظريته أي علاقة بالتقويم، بل لقد قدم اعترافا يثير التساؤل بشأن صحة كل ما قام به، وهو أن كل شيء «في

اللغة الإنكليزية، أو اللغات المنحدرة من اللاتينية يبدو مختلفا. فعندما يتحدث الإيطالي عن القصيدة الغنائية يفكر في المغني Conzoniere عند بترارك، بينما لا تعتبر أعمال بترارك نموذج الأسلوب الغنائي عندنا. (٣٠) ولكن شتايفر يميل هذه الفروق باعتبارها «مزعجة» فقط، بينما يؤكد في خاتمة الطبعة الثانية من الكتاب على التطبيق العملي لأفكاره على أعمال أدبية محددة بشكل أوضح بكثير من ذي قبل. يدرك شتايفر إدراكا يشوبه الحذر أن نظريته تتعامل مع أنواع أدبية تقليدية يجب أن يفسرها دون التقيد بأي قيود، وأن تتاح له حرية الحركة من حولها، لا بل إنه يقول بإمكانية التوصل إلى «نظرية شعرية شاملة» للأود، ode، وقصائد الرثاء والرواية والكوميديا مع أنه لا يدعي الرغبة في الإتيان بها. ولكنه يطلق بعض الأحكام التقويمية المبنية على نظريته الخاصة بالأنواع الأدبية حول ملحمة المسيح Messias لكلويشتوك، وحول الشعر الغنائي الذي كتبه كلر. لكنه يعلم مع ذلك أن «نظريته الشعرية الأساسية» ليست هي الوسيلة المناسبة لفهم ذلك النوع من الشعر الذي يمثله هوراس، وهو شاعر يلعب التلميح والتفنن دورا في طبيعة شعره وقيمه. (٣١)

لكن تفسيرات شتايفر، لحسن الحظ، تفلت دائما من قبضة نظريته. فمجلداته الثلاثة عن غوته تنجح في ربط التسلسل الروائي والتفسير والحكم ولا تستعمل ما جاء في المبادئ من نظريات إلا لماما. ويدخل شتايفر في هذا الكتاب مفهوما أعم عن الإيقاع في حياة غوته وأعماله يحاول باستمرار أن يصفه باعتباره تحقيقا للحظة Augenblick، وهو كناية عن الانساق، عن الحضور الملى erfüllte Gegenwart استوحاه من فاوست وفسره تفسيرا هايدغريا، غير أن الإيقاع يظل رسما هيروغليفيا، تلميحا نحو شيء نشعر به، رغم أن شتايفر يستشهد بفكرة الشخصية الطاغية الخيالية التي وجدها عند غوستاف بكنغ. لكنه أصاب أخيرا عندما صمم ألا يبرهن على طغيان الشخصية عند غوته (وأي له ذلك؟) واكتفى بالكلام كلاما عاما عن بنية خيالية أو إيقاع حياته. (٣٢)

إن ما يميز نظرية شتايفر حول الأنواع الأدبية هو استخدامها الخاص للتصور

الهايدغري للزمن استخداما أدى إلى ربط القصيدة الغنائية (أو الغنائية بإطلاق، كما يحلو لشتايفر أن يقول) بالماضي، والملحمة بالحاضر والدراما بالمستقبل. ولا تلجأ نظرية شتايفر إلى المتكلم كمعيار لها على عكس النظريات الأخرى. وتتغني عنده ثنائية الذات والموضوع إستنادا إلى مسلماته الهايدغرية: وهو يصف القصيدة الغنائية وصفا يقوم على هذا الدمج الغيبي بينهما. (٣٣) كما تعزف أقواله الخاصة بقصائد غوته التي كتبها في شتراسبورغ في كتابه عن غوته نغمة أخرى تعتبر تنويعا آخر على وحدة الذات والموضوع معبرا عنها تعبيراً عاطفياً، أو تعبيراً نشتم منه رائحة الإيمان بوحدة الوجود. ومن أقواله. إن شعور غوته، إن «قلبه قلب الوجود، وإن قلب الوجود قلبه، يعتبر أهم ماحققته حركة الإحياء الأدبية الألمانية! (٣٤)

تعتبر التقسيمات الثلاثية في تاريخ نظريات الأنواع الأدبية من أهم التقسيمات. ولقد حاولت الأنسة آيرينه بهرنز أن تبين في أطروحتها الموثقة علم تصنيف الشعر (١٩٤٠) أن الثالث ماهر إلا نتيجة للتفكير النظري في القرن الثامن عشر. واعتبرت كتاب شارل باتو الفنون الجميلة من خلال مبدأ واحد (١٧٤٦) هو الوثيقة الأساسية التي تتبعت تسرب أفكارها إلى كتابات النقاد الألمان المتأخرين والصيغ التي اتخذتها عندهم. ويضم كتابها أمثلة عديدة على التقسيمات الثلاثية التي استعملت في القرون السابقة استعمالاً كثيراً ما كان عابراً. ومن الممكن أيضاً إعطاء أمثلة إيطالية كثيرة أخرى من مصادر أخرى. (٣٥) ويرد التمييز في كتابات اثنين من أعظم شعراء الإنكليزية، درايدن وملتون بشكل عابر. فملتون يتحدث عن قوانين القصيدة الملحمية الحقيقية، والقصيدة الدرامية والقصيدة الغنائية، (٣٦) ويتحدث درايدن في مقدمته لبحثه عن الشعر الدرامي عن «الشعراء الإنكليز الذين كتبوا إما بهذه الطريقة الملحمية وإما بالطريقة الغنائية». (٣٧) والقصيدة الغنائية هنا لا تعني، كما عنت غالباً في أزمان سابقة، نوعاً أدبياً ثانوياً بل بديلاً للملحمة والدراما يستنفد كل الإمكانيات. هناك أمثلة أخرى بطبيعة الحال: فقد عد موراتوري مثلاً قصيدة

الهجاء من القصائد الغنائية . (٣٨)

ولكن العدد ثلاثة وحده لا يعني شيئاً لأن المبدأ الذي يقوم عليه التقسيم هو كل شيء . ولا شك في أن إعادة اكتشاف العلاقات الجدلية مع ظهور فلسفة كانت وفخته كانت هي الحادثة الحاسمة . فقد ارتبطت نظرية الأنواع الأدبية ارتباطاً قوياً بنظرية المعرفة في مقالة شلر حول الشعر المطبوع والمصنوع (١٧٩٥) التي يتوصل فيها إلى تصور عن العلاقة بين الإنسان والطبيعة هو تصور تاريخي يشكل في نفس الوقت نظرية حول الأنواع الأدبية . ولكن شلر أهمل الأنواع الأدبية وأقن بتقسيم ثلاثي للأنواع ضمن الشعر المصنوع هي الشعر الهجائي والرثائي والرعوى ، ولكنه أكد على أن هذه الأنواع الثلاثة لا علاقة لها بالأساء الأصلية ، إذ أن ما يقرر هذه الأنواع هو طرق الشعور . (٣٩)

إلا أن المجدد كان فريدريخ شليغل الذي أخذت أصالته وجرأة أفكاره تثير الإعجاب المتزايد منذ نشر دفاثره المبكرة ومخطوطاته . ففي ملاحظة كتبت عام ١٧٩٧ جعل شليغل الصلة بين الذاتي والموضوعي تقوم على أساس صيغة الكلام : «الشكل الغنائي ذاتي ، والدرامي موضوعي ، أما الملحمة كشكل فهي أسبق فيما يبدو : إنها ذاتية موضوعية» . ويعد ستين غير العلاقات فصارت «الملحمة شعراً موضوعياً ، والقصائد الغنائية شعراً ذاتياً ، والدراما شعراً موضوعياً ذاتياً» . لكنه ما لبث أن عاد إلى العلاقات القديمة عام ١٨٠٠ ، وقال «إن الملحمة ذاتية موضوعية ، والدراما موضوعية ، والقصيدة الغنائية ذاتية» . لكن ملاحظاته التي كتبها بعد ذلك تحت عنوان «حول الشعر والأدب» (١٨٠٨) عادت لتؤكد على «أن الملحمة هي أصل الكل والنقطة الوسطى ما بين القصيدة الغنائية الداخلية تماماً وبين الشعر الدرامي الخارجي تماماً» (٤٠) . ومن الغريب أن كتابات فريدريخ شليغل المنشورة لا تلعب فيها مثل هذه النظرية حول الأنواع الأدبية أي دور يذكر . وقد تتبع في تواريجيه للأدب اليوناني بيداً بالملحمة (هوميروس) ، فالقصيدة الغنائية (سافو ، إلخ) ، فالدراما (إسخيلوس ، إلخ) . وتوصل في مقدمته لكتاب حول الدراسات الخاصة بالشعر اليوناني (١٧٩٧) إلى

تايبولوجية تاريخية ربط فيها الموضوعية بالشعر اليوناني، بينما وصف فيها الشعر الحديث بأنه إما أن «يلفت النظر» أو «لا يختلف عن المعتاد». واعتبر غوته أول الساعين لإحياء الشعر الموضوعي مثلاً اعتبر شلر غوته شاعراً مطبوعاً يعيش في عصر حديث مصنوع (٤١). ووصف المراحل التي مرَّ بها غوته في كتاب حديث في الشعر (١٨٠٠) قائلاً إن المرحلة الأولى خليط من الذاتية والموضوعية، والثانية «موضوعية إلى أعلى حد» (٤٢). وليست الموضوعية هنا مما يميز النوع الأدبي لأن غوته استعمل كل الأنواع، ولكنها تميز اتجاهها وتعبّر عن البعد الإستطقي والترفع والكلاسيكية.

أما أوغوست فلهلم شليغل فلربما التقط فكرة ربط الأنواع الأدبية بالديالكتيك من أخيه الأصغر. فهو يقول في ملاحظات احتفظ بها لاستكمال محاضرات برلين (١٨٠٣): «الملحمية والغنائية والدرامية: أطروحة ونقيضها ونتيجتهما - الملحمية هي الموضوعية الخالصة في النفس الإنسانية، والغنائية هي الذاتية الخالصة، والدرامية هي امتزاج النوعين الآخرين» (٤٣). واستعمل شلنغ في ذلك الوقت تقريباً في محاضراته عن فلسفة الفن (١٨٠٣)، وهي المحاضرات التي اطلع أثناء إعدادها على مخطوطات محاضرات شليغل، هذه العلاقات الديالكتيكية ثنائية قائلاً إن القصيدة الغنائية تتميز بهيمنة ذات الشاعر، وهي أكثر الأنواع الأدبية خصوصية وفردية. أما في القصيدة الملحمية فإن الشاعر يرتفع إلى الموضوعية، بينما تمثل الدراما وحدة القصيدة الغنائية والملحمة، وحدة الذات والموضوع، ذلك أن الضرورة في المأساة موضوعية (أي أنها كامنة في نظام الكون) والحرية ذاتية (أي أنها كامنة في التمرد الأخلاقي لدى البطل). أما في الملهاة فإن العلاقة تنعكس (٤٤). وإذا كنْتُ قد فهمتُ شلنغ فهماً صحيحاً فإنه يعني أن الشخصيات الكوميديّة ثابتة بشكل ما خاضعة للقدر بينما تعالج العالم ونظامه بقدر من الحرية والسخرية. لكن ما يثير الدهشة في تاريخ نظريات الأنواع الأدبية هو أنه لا محاضرات أوغوست فلهلم شليغل ولا محاضرات شلنغ نشرت أثناء حياتهما (٤٥). ولذلك فلا بد للمرء من تفحص الكتب الألمانية الكثيرة الخاصة بالبويطيقا التي

ظهرت خلال العقود الأولى من القرن التاسع عشر للتأكد من صاغ التصور الديالكتيكي لأول مرة بشكل منشور.

لقد ظهرت نغمة جديدة هي نغمة الربط بين الأنواع الرئيسة والأبعاد الزمنية. وقد وجدتتها عند فلهم فون همبولت في كتاب حول قصيدة غوته هرمان ودورتيا (١٧٩٩)، وهو كتاب لا يقدم تصوراً ثلاثياً بل يطور نظريات شلر. فهمبولت يقسم كل أنواع الشعر إلى تشكيلي وغنائي، ثم يقسم الشعر التشكيلي بدوره إلى الملحمي والدرامي. ثم يقول همبولت إن أبسط ما يميز الملحمة عن المأساة هو دون شك ما يميز الزمن الماضي عن الحاضر(٤٦).

يعتبر هذا فيما يبدو أول ربط بين الأنواع الأدبية والزمن، غير أن هذا الربط الخاص لم يكن أمراً لا يرقى إليه الشك، ولا يزال كذلك. ولا يحاول همبولت ربط المستقبل بنوع أدب، ولعل القصيدة الغنائية عنده ترتبط بالزمن الحاضر. أما في كتاب فلسفة الفن لشلنغ فإن الملحمة ترتبط بالماضي، والقصيدة الغنائية بالحاضر، ولكن شلنغ قال فيما بعد إن الملحمة لا تهتم بالزمن لأنها تتعدى الزمن أولاً زمن لها(٤٧). وقد طبق جان بول هذا الربط مع الأزمان الثلاثة تطبيقاً صريحاً في كتابه مقدمة إلى الإستطيقا في طبعته الثانية عام ١٨١٣. وقال إن الملحمة تمثل الحادثة التي تتطور من الزمن الماضي، والدراما تمثل الفعل الذي يمتد إلى المستقبل، بينما تتناول القصيدة الغنائية العاطفة المحدودة بالزمن الحاضر(٤٨).

تلتقي هذه الأفكار كلها في كتاب هيغل محاضرات حول الإستطيقا التي أُلقيت في العشرينات ونشرت عام ١٨٣٥. فقد وضع هيغل في هذه المحاضرات الأنواع الأدبية ضمن تصور ديالكتيكي هو أيضاً تصور تاريخي. وقال إن الملحمة الموضوعية وهي المقدمة، تناقضها القصيدة الغنائية الذاتية، بينما تتمثل النتيجة في الدراما. كما يتحدث هيغل عن العلاقة مع الزمن، فيقول «إن الفيض الغنائي أقرب إلى الزمن من عملية الرواية الملحمية التي تضع الظواهر الحقيقية في الماضي، ثم تضعها أو تربطها معاً في عملية تكشف مكاني، أما القصيدة الغنائية فتمثل الظهور الآني للمشاعر والصور في تتابع زمني يتطابق مع نشوئها وتشكلها،

ولذا فإن على القصيدة الغنائية أن تصوغ فناً الحركة الزمنية المتنوعة ذاتها» (٤٩). وقد استعمل فريدريخ تيودور فشر أفكار هيغل هذه في كتابه الإستطيقا، وطورها في مجال النظرية الخاصة بالقصيدة الغنائية. فالجزء الخامس من الكتاب، وهو الجزء المخصص للشعر (١٨٥٧) يكرر التصور الخاص بالذاتية والموضوعية ويربط الأنواع الأدبية بالزمن: «تتناول الملحمة الموضوع من زاوية الماضي، بينما يصبح كل شيء في القصيدة الغنائية حاضراً في الشعور، أما في الدراما فينزع الحاضر نحو المستقبل مع تطور الأحداث». ويركز فشر، في تطويره لنظرية القصيدة الغنائية التي تميز بين عدة أنواع أدبية ثانوية، على مباشرة القصيدة الغنائية وآتيها في علاقتها بالزمن. ويتحدث عن «خاصية الدقة في المحافظة على المواعيد: عن انتقاد العالم داخل الذات في الوقت المحدد». ومع أن البحث المفصل يأتي بالكثير من المعلومات التاريخية التي تعدّل المقولات التي بدأها، إلا أن فشر يحصر القصيدة الغنائية بالمشاعر الفياضة، حتى السلبية منها، أي العذاب: «التجربة أو المعاناة معناها العذاب» (٥٠).

وجدت هذه النظريات صدى لها لدى النقاد الإنكليز والأميركان أيضاً، فلم يتمكنوا من ترك الصلة بين الأنواع الأدبية والأزمة وشأنها. ففي كتاب البويطيقا الذي نشره إنياس سوتيلاند دالس عام ١٨٥٢ مثلاً، ترتبط المسرحية بالزمن الحاضر، والحكاية بالماضي، والأغنية بالمستقبل (وهذا الربط الأخير ربط محب) (٥١). أما جون إرسكين فيرى في أنواع الشعر (١٩٢٠) أن القصيدة الغنائية تعبر عن الزمن الحاضر، والمسرحية عن الماضي، والملحمة عن المستقبل. وهو يدافع عن هذا القلب للعلاقات المألوفة عن طريق الدفاع عن المأساة باستعمال كلمات إبسن باعتبارها حُكْمَ الآخرة على ماضي البطل، بينما تتنبأ الملحمة بمصير الأمة أو الجنس البشري (٥٢).

ليست هناك حاجة للتدليل على وجود تأثيرات محددة لإثبات أن نظريات شتايفر والأنسة هامبرغر مستمدة من تراث طويل تمتد جذوره إلى تلك الفترة العظيمة التي ازدهر فيها الفكر الإستطقي. وتتميز نظريتهما الخاصة بالقصيدة

الغنائية بخاصية مشتركة واحدة هي أنها ذاتية - أنها التعبير عن الشعور، عن التجربة، أو المعاناة. لكن هذه الفكرة بحد ذاتها ليست جديدة. ومن الخطأ القول إن الشعر الشخصي الذي يتناول جوانب من السيرة الذاتية للشاعر من بدع الرومانسية، أو مدرسة العصف والضغط الألمانية على وجه التحديد. لا شك في أن رد الفعل ضد النيوكلاسيكية تميز بالحدة. وما أسهل أن نجتمع مقاطع من كتابات بيرغر وشولبرغ وغيرهما للتدليل على أن كاتبها اعتبروا الشعر فيضاً عاطفياً. ويكفي أن نقبس ما يقوله فرانتس في مسرحية غوتز فون برفلختن (١٧٧١): «أشعر في هذه اللحظة بما يشعر به الشاعر، بقلب مغمم بالشاعر» (٥٣).

لكن أمثال هذه الأقوال يمكن أن نجدها في كل أنحاء أوروبا في تلك الفترة. وهي شائعة في التفسيرات الإنكليزية المبكرة للشعر الأصيل. فهذا جون بروان يقول عام ١٧٦٣ إن الشعر الأصيل «نوع من الهُتاف الطُرب، من الفُرح والحزن والانتصار أو الابتهاج» (٥٤). وهذا روبرت بيرنز يقول إن شعره «لغة قلبه العفوية» (٥٥). ولا يزيد الكثير من هذا الكلام عن كونه تعبيراً عن المذهب الكلاسيكي المؤلف الذي صاغه هوراس في بيتيه الشهيرين في قصيدة فن الشعر:

إن كنت تريد أن ترى دموعي جارية
فاظهر الحزن أنت أولاً (البيتان ١٠٢ - ١٠٣)

ومع أن البيتين في سياق القصيدة يتحدثان عن الممثل إلا أنها ظلالاً يقتبسان على الدوام كقانون ينطبق على كل أنواع البلاغة. ولا يتعدى الأمر طلب الصدق الذي لم يخلُ منه تاريخ النقد حتى خارج سياق الشعر الغنائي. فقد عرف شاعر التروبادور برنارت دي فنتادور «أن الأغنية لا بد من أن تصدر عن القلب» (٥٦). وقال السير فيليب سدي: «أنظر إلى قلبك واكتب» (٥٧). وكان الكثير من الشعر حتى في الأزمنة القديمة شعراً يعتمد على السيرة الذاتية اعتماداً ملموساً. فمن الصعب أن تصور أن قصيدة وايت «هيرن ميني من كُنْ يَسْعَيْنِ لي» (قبل ١٥٤٢)

لا تشير إلى تجربة شخصية خاصة . وظننا هذا لا يمكن دحضه مهما قيل عن ابتذال الكثير من الصفات الأسلوبية فيها، وعن تعميم المشاعر في الكثير من الشعر القديم، وعن الأهمية العامة التي تتصف بها مواضيع الشعر التقليدية. أما القصيدة المهمة في لنقد الأدبي فهي دعوى أن الصدق والعاطفة والتجربة هي ضمانات الجودة الفنية . فكما سبق أن قلت : «إن دواوين الحب المبحر التي كتبها المراهقون، وتلك الأعداد الهائلة من دواوين الشعر الديني (مهما بلغ من تدوين ناظميها) دليل كافٍ على أنها لا تشكل تلك الضمانة» (٥٨). وقد عبر بيتس عن هذه الفكرة تعبيراً يرسخ في الذاكرة عندما أشار إلى الناس عامة بقوله :

إن أفضلهم لا يؤمنون بشيء، وأسوأهم
تملأهم العاطفة الجياشة» (٥٩).

إلا أن التجربة المعاشة، العنيفة، الخاصة غدت هي المعيار التقويمي الأساسي في النظريات الألمانية الخاصة بالقصيدة الغنائية (وغيرها أيضاً). وصارت كلمة تجربة Erlebnis هي الكلمة التي تبلورت حولها هذه النظريات. وما يدعو إلى التأمل أن هذه الكلمة يصعب الاهتداء إلى مثل لها في اللغات الأخرى، وأنها كلمة وضعت في أوائل القرن التاسع عشر. ويقدر ما أعلم فإن هانس غيورغ غادامر هو أول من حاول تتبع تاريخ الكلمة، وذلك في كتابه الحقيقة والطريقة (١٩٦٠). وقد استقى بعض المعلومات من الأكاديمية الألمانية في برلين التي زودته بأقدم مثال على استعمالها ورد في رسالة عرضية كتبها هيغل عام ١٨٢٧، وبأمثلة أخرى متفرقة تعود لعقدي الثلاثينات والأربعينات كتبها تيك وألكسس وغُتْرُكوف (٦٠). وتدعم بحوثي الشخصية غير الواسعة في هذا المجال ما توصل إليه غادامر. فالكلمة لا ترد في كتابات هيردر أو غوته، ولا في كتابات نوقالس أو شلايرماخر الذين يعتبرون السابقين الطبيعيين للدتاي. ولا يستعمل غرفينس الكلمة أبداً في بحثه حول ما ندعوه اليوم Erlebnislyrik، (٦١) ولا يستعملها كذلك أي من جان بول أو شوينهاور. وتبين جدة الكلمة أيضاً من حقيقة اعتبار هيغل لكلمة Erlebnis مؤنثة في قوله هذه تجربتي كاملة Das ist meine ganze

Erlebnis (١٦)، وهو تردد حاق باصطلاح أدبي آخر بالألمانية هو اصطلاح Baroque (١٧).

لاحظ غادامر أن غوته يقترب من الكلمة في نصيحته للشعراء الشباب التي أسداها لهم في أواخر حياته: «سلوا أنفسكم في كل قصيدة إن كانت تعبر عن تجربة Erlebte، وإن كانت التجربة قد ربتكم» (١٤). ولذا فإن من المناسب أن ترد كلمة Erlebnis في قصص الرحلات التي كتبها هاينريخ لاوبه Laube (ط ٢، ١٨٤٧) حيث ترد الكلمة على لسان غوته وهو يتحدث عن رواية Die Wahlverwandtschaften التحاب: «الاعتماد على التجربة بالنسبة لي كان كل شيء ولم يكن خلق الأشياء من عدم يعني» (١٥). لكن لاوبه لا يشير إلى مصدر مستقل لهذه المقولة. فهو يعيد صياغة ما كان غوته قد قاله لإكرمان حول الرواية: «ليس هناك من حرف لم يكن من ثمار التجربة، وليس هناك من حرف عن كيفية حصول التجربة. وربما تذكر أقوالاً شبيهة، أو ربما كان على علم بنصيحة غوته للشعراء الشباب».

ترد كلمة Erlebnis في أقوال مبكرة لتيودور شتورم تقترب بمعناها من المعنى الحديث رغم أن هذه الأقوال لا يحتمل أنها اجتذبت اهتمام الكثيرين. ففي عام ١٨٥٤ قال شتورم في مراجعة إحدى مجموعات أغاني الحب Lieder der Liebe لنيندورف: «القصيدة الغنائية يجب ألا تكون الحياة فقط هي أساسها، بل تجربة هذه الحياة». وشكا في مراجعة لكتاب الأغاني Lieder ليوليوس فون رودنبرغ قائلاً: «تفتقر صفحتك هذا الكتاب إلى التجربة الشخصية الداخلية». وانتقد في المتاحية تالية لمجموعات مختاراته أغاني حب ألمانية Deutsche Liebeslieder ليوهان غيورغ ياكوبي لأنه لم يكتب «بناءً على دافع داخلي لثيت تجربة داخلية» (١٧). واستعمل هرمان لوتسه Lotze الكلمة في تاريخ الإستيقاظ في ألمانيا (١٨٦٨) في السياق المؤلف: «على الرغم من أن كلاً من غوته وشلر أكدوا على ضرورة أن تتبع القصيدة الغنائية من التجربة الداخلية، إلا أن مجرد الوصف الذي يتناول العاطفة الشخصية لم يكن كافياً عندهما» (١٨).

كتبت هذه الجملة في وقت يقارب الوقت الذي كتبت فيه أولى استعمالات دلثاي للكلمة. ففي حياة شلاير ماخر (١٨٧٠) ترد كلمة Erlebnis ثلاث مرات على الصفحة الأولى من صفحات المقدمة بلهجة شديدة التأكيد. وعرف دلثاي أهمية شلاير ماخر في تطوير الإحساس الديني الأوروبي بقوله: «تطورت معه التجربة الدينية العظيمة التي ترتفع من أعماق علاقاتنا إلى الأفاق العالمية». ثم يتحدث في نفس الصفحة عن «تجربة شبابه هذه»، وعن «هذه التجربة». ولكننا لا نقرأ في صفحات الكتاب كلها عن التجارب الدينية والأخلاقية إلا مرة واحدة (٦٩). ومن المدهش أن الكلمة لا ترد على الإطلاق في المقالات التي كتبها دلثاي في الستينات والتي جمعها بشكل معذلٍ موسّع فيما بعد في كتاب التجربة والشعر (١٩٠٥) Das Erlebnis und die Dichtung. ولا ترد الكلمة في المقالة التي كتبها عن نوفالس (١٨٦٥) ولم تدخل في المقاتلين الخاصتين بلسنغ (١٨٦٧) وهولدرلين (١٨٦٧) (٧٠) إلا بعد مراجعتها عام ١٩٠٥. ولم تصبح الكلمة أساسية في نظرية دلثاي الشعرية إلا في مقالته المعنونة «غوته والخيال الشعري» (١٨٧٧) "Goethe und die dichterische phantasie". والكلمة هناك تعني خاصية من خواص الحياة: فقد تأتي من عالم الأفكار، أو قد تستثيرها الظروف الثقافية، كالتقاءات العابرة أو قراءة كتاب ما، إلخ. ولذا لا يمكننا اتهام دلثاي بالدخول إلى السيرة الذاتية البسيطة، أي إلى اختزال التجربة إلى المشاعر والأحداث الخاصة، بل يبقى المفهوم عنده ذا محتوى نفسي. إنه التجربة مهما كان مصدرها، التجربة التي يبلغ من جذبتها أنها تصبح حافزا للخلق. وهناك فقرة في كتابات دلثاي ينفي فيها ازدواجية الحياة والشعر، إذ يتحدث عن «السياق البنوي بين التجربة والتعبير عنها، حيث تذوب التجربة تماما في التعبير عنها» (٧١). ويطابق دلثاي بينها مطابقة تبدو أنها هي المطابقة التي يقول بها كروتشه ما بين الحدس والتعبير: وهي معادلة سبق لها شلاير ماخر الذي كان دلثاي يحلُّه أعظم الإجلال. لكن كلمة Erlebnis ظلت بشكل عام تعني لدلثاي التجربة الشخصية العنيفة، أو الانغماس في الأحداث، أو ما دعى في سياق آخر

بالصدق، أو «الالتزام»، بل حتى «الإيمان» (٧٢). وقد أدرك دلتي فيما بعد في ملاحظات كتبها لمراجعة نوى عملها لكتابه البويطيقا (١٩٠٧ - ١٩٠٨) فشل مفهومه ذي النزعة السيكلوجية. وتحدث عن انفصال العملية التخيلية عن الأمور الشخصية، وأعترف بأن «الموضوع الذي يتوجب على التاريخ الأدبي وفن الشعر أن يعالجه بالدرجة الأولى يختلف تمام الاختلاف عن الأحداث النفسية التي يمر بها الشاعر أو مستمعوه» (٧٣). لكن هذه الملاحظات لم تنشر في حينها فحصل الأذى، إذ صارت كلمة Erlebnis أشبه بكلمة السر في النظرية الشعرية عند الألمان.

استعملت الكلمة أكثر ما استعملت ككلمة جديدة تدل على النظرية الخاطئة القديمة المتعلقة بسيرة الكاتب، وهي نظرية وجدت في هذا الاصطلاح صيغة أقل حرفية لدراسة حياة الشاعر وأحداثها، والنماذج التي احتذاها، والحالات الشعورية التي سبقت كتابة العمل الفني دون إلزام الدارس بإيجاد علاقات مطردة بين الحياة والعمل الفني. ففي تمييز غندلف بين التجربة الأصلية Vrerlebnis والتجربة التربوية Bildungserlebnis (وهو تمييز نادى به هرمان نول (٧٤) لأول مرة في عام ١٩٠٨) نجد اصطلاحات تسمح بتصنيف التجارب إلى درجات حسب ما يفترض من مباشرتها. وتصبح كلمة Erlebnis في كتاب إرماننغر العمل الفني الشعري (١٩٢١) Das dichterische Kunstwerk هي الاصطلاح الأهم الذي يقسم من ثم إلى التجربة الفكرية Gedankenerlebnis، ثم التجربة المادية Stofferlebnis، ثم التجربة الشكلية Formerlebnis. أي أن كل شيء في الشعر هو Erlebnis. وتفقد الكلمة عند إرماننغر علاقتها الأصلية بشيء موجود في الحياة. وتصبح تعبيراً عن نشاط الفنان. ويلعب من اتساعها أنها تفقد معناها (٧٥).

لا شك في أن العلاقة بين التجربة وبين القصيدة الغنائية وحتى السيرة قد اختفت تماماً. ويبدو أن النظرية الخاصة بالشعر الغنائي قد وصلت إلى طريق مسدود - على الأقل - بقدر ما يتعلق الأمر بالاصطلاحات التي بحثناها، وهي

اصطلاحات لا يمكنها أن تنسحب على ذلك التنوع الهائل في التاريخ والآداب المختلفة للأشكال التي اتخذها الشعر الغنائي، بل هي تؤدي بنا إلى طريق سيكولوجي لا نفاذ منه. طريق يقوم على ما يفترض وجوده من حدة العاطفة وخصوصية التجربة ومباشرتها، وهي الأمور التي لا يمكن البرهنة على وجودها الحقيقي، ولا يمكن التدليل على أهميتها من حيث نوعية الفن، أي أن الأنسة هامبرغر وشتايفر وإرمانتغر ودلتاي وسابقيهم، كلاً بطريقته المختلفة، يقودوننا إلى الأحجية المركزية التي ظلت أحجية لهم، وربما لنا جميعاً.

إن المخرج من المأزق واضح: علينا أن نهمل المحاولات التي تجري لتعريف الطبيعة العامة للقصيدة الغنائية أو لما تعنيه الغنائية، إذ لن ينتج عنها إلا أنفه التعميمات. ومن الأجدى أن نصب اهتمامنا على تنوع الشعر وعلى تاريخه، أي على أوصاف الأنواع الأدبية كما تتمثل في تقاليدها المجسدة. وقد مهدت عدة كتب ألمانية الطريق رغم أن بعضها عانى من الخلط بين هذا النوع من الدراسة ودراسة تاريخ الأفكار. وأذكر في هذا الصدد كتاب كارل فيتر Vietor تاريخ قصيدة الأود الألمانية (١٩٢٣)، وكتاب غنتر ملر تاريخ الأغنية الألمانية (١٩٢٥)، وكتاب فريدريخ بايسنر تاريخ المراثة الألمانية (١٩٤١)، وكتاب قصيدة الأود الإنكليزية (١٩٦٤)، وكلها تظهر إدراكاً لطبيعة المهمة التي يبدو عليها التناقض والتي تتصدى لها: كيف نصل إلى وصف للنوع الأدبي من دراسة التاريخ دون أن نعرف مسبقاً كيف يكون هذا النوع؟ وكيف نعرف النوع بدون أن نعرف تاريخه، بدون معرفة أمثله المحددة (٧٦)؟ من الواضح أننا هنا إزاء حالة من حالات المصادرة على المطلوب في المنطق، وهي الحالة التي علّمنا كل من شلاير ماخر ودلتاي وليوسبتزر ألا نعلّمها فاسدة. إذ يمكن حلها بجذلية الماضي والحاضر، جذلية الواقع والفكرة، والتاريخ والإستيقا. أما التصنيفات السيكلوجية والوجودية مثل التجربة والذاتية والمزاج فلا تقدم شيئاً لفن الشعر.

نظرية الأنواع الأدبية، والقصيدة الأدبية، والتجربة

- (١) نيويورك، ١٩٤٩، ص ٢٣٥، ٢٣٨. Theory of Literature
- (٢) منطق الشعر Kate Hamburger, Die Logik der Dichtung (شتتغارت، ١٩٥٧)، ص ٩، ٣٥. وانظر أيضا دفاعها مرة ثانية: في الرواية " Noch einmal: Vom Erzählen " يوفوريون Euphorion ٥٩ (١٩٦٥)، ص ٤٦ - ٧١.
- (٣) المنطق Logik، ص ١٨٣ (إشارة إلى نظرية الأدب، ص ١٥)، ١٨٦) حيث يرد الاقتباس).
- (٤) ن. م. ، ص ٢٠٢ وما بعدها.
- (٥) ن. م. ، ص ٥.
- (٦) ن. م. ، ص ١٨٣.
- (٧) غوته Goethe (٣ أجزاء، زيورخ، ١٩٥٢)، ١/٥٦.
- (٨) المنطق Logik، ص ١٧٦ وما بعدها، ١٨٠.
- (٩) ن. م. ، ص ١٨٧.
- (١٠) ن. م. ، ص ١٩٠، ١٨٦.
- (١١) ن. م. ، ص ٢٠٤ وما بعدها.
- (١٢) ن. م. ، ص ٢٢٠.
- (١٣) ن. م. ، ص ٢١٤.
- (١٤) ن. م. ، ص ٢١٧.
- (١٥) ن. م. ، ص ٢٢٠.
- (١٦) ن. م. ، ص ٢٣١.
- (١٧) ن. م. ، ص ٢٣٣.
- (١٨) ن. م. ، ص ٢٣٥.

- (١٩) الكتاب الثالث، ٣٩٢ د - ٣٩٤ جـ.
- (٢٠) قارن غوته: الأعمال الكاملة، الطبعة التذكارية، *Samtliche Werke*, Jubiläumsausgabe (٤٠ جزءاً، شتوتغارت، ١٩٠٢-١٩٠٧)، ١٥٢-١٤٩/٣٦.
- (٢١) ن. م. ، ٢٢٣/٥.
- (٢٢) الأعمال الكاملة *Samtliche Werke*, ed. E. Berend تحقيق. ي. بيريند (فايمار، ١٩٣٥)، ٢٥٤/١١.
- (٢٣) المبادئ (زيورخ، ١٩٤٦)، ص ٦٧. *Emil Staiger, Grundbegriffe der Poetik*
- (٢٤) ن. م. ، ص ٨٣، ٨٢.
- (٢٥) ن. م. ، ص ٦٧.
- (٢٦) ن. م. ، ص ٨٨.
- (٢٧) ن. م. ، ص ٢٢٣، ٢٢٧ وما بعدها، ٢٣١.
- (٢٨) ن. م. ، ص ٩.
- (٢٩) ن. م. ، ص ٧٩.
- (٣٠) ن. م. ، ص ٢٤٦، ٢٤٥.
- (٣١) المبادئ (ط ٥، زيورخ، ١٩٦١)، ص ٢٤٨، ٢٤٦. *Grundbegriffe*
- (٣٢) غوته (٣ أجزاء، زيورخ، ١٩٥٩)، ٤٧٤/٣، ٤٧٨ وما بعدها.
- (٣٣) المبادئ (١٩٤٦)، ص ٦٤.
- (٣٤) غوته، ٥٩/١.
- (٣٥) أنظر مثلاً أنطونيو بوسفينو (١٥٩٣) الذي أشار له برنارد واينبرغ في كتابه تاريخ النقد الأدبي في عصر النهضة الإيطالية A Bernard Weinberg, *History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*

(شيكاغو، ١٩٦١)، ص ٣٣٦ أو غرغوريو لينى (١٦٦٧) الذي أشار له
سايرو ترابالزا: النقد الأدبي (ميلانو، ١٩١٥)، ص ٢٣٩. *Ciro Tra-*

balza, La Critica letteraria

(٣٦) رسالة في التربية (١٦٤٤). *Treatise of Education*

(٣٧) مقال في الشعر الدرامي. *Essay of Dramatic Poetry* (١٦٦٨)،
كلمة إلى القارئ.

(٣٨) مورأتوري : في الشعر الإيطالي الكامل *Muratori, Della Perfetta*
Poesia italiana

(٣٩) انظر الحاشية في بداية الفقرة الخاصة بالشعر الرعوي.

(٤٠) السدفاثر الأدبية. *Literary Notebooks 1797 R 1801*, ed. H. Eichner
١٧٩٧ - ١٨٠١، تحقيق هـ. آيخنز (تورونتو، ١٩٥٧)،
ص ٤٨، ١٧٥، ٢٠٤، ٢٣٨.

(٤١) الكتابات النقدية *Kritische Schriften*, ed. W. Rasch تحقيق راش
(ميونخ، ١٩٥٦)، ص ١٠٥-١١٢.

(٤٢) ن. م. ، ص ٣٣٤.

(٤٣) نظرية الفن، تحقيق ي. لوهنر (شتغارت، ١٩٦٣)، ص ٣٠٦. *Au-*
gust Wilhelm Schlegel, Die Kunstlehre, ed. E. Lohner

(٤٤) الأعمال *Werke*، تحقيق و. فايس (٣ أجزاء، لايبزيغ، ١٩٠٧،
٢٨٧/٣، ٢٩٦، ٣٣٥، ٣٤١، وقارن أيضا ص ١٩.

(٤٥) نشرج. مايتر محاضرات شليغل عام ١٨٨٤ ونشرت محاضرات شلنغ عام
١٨٥٩ في الأعمال الكاملة. *Samtliche Werke*

(٤٦) الأعمال *Werke*، تحقيق أ. فلنر وك. غيل (٤ أجزاء، شتغارت،
١٩٦١)، ٢/٢٧٢، وهذا يوازي ٢/٢٤٦ من طبعة الأكاديمية الروسية.

(٤٧) الأعمال، ٢٩٨، ٢٩١/٣٠. *Werke*

(٤٨) الأعمال، ٢٥٤/١١٠. *Werke*

(٤٩) الأعمال الكاملة *Samtliche Werke*, ed. H. Glockner تحقيق هـ.
غلكنر (شتغارت، ١٩٢٨)، ٤٥١/١٤.

(٥٠) الإستطيقا *Asthetik* (٥ أجزاء، شتغارت، ١٨٥٧)، ١٢٦٠/٥،
١٣٣١.

(٥١) لندن، ١٨٥٢، ص ٨١، ٩١، ١٠٥. *Eneas Sweetland Dallas*
Poetics

(٥٢) نيويورك، ١٩٢٠، ص ١٢. نشرت المقالة أصلا عام ١٩١٢. *John*
Erskine, The Kinds of Poetry

(٥٣) غوته: الأعمال *Werke*، ٣٩/١٠، قارن ص ١٦١، وقارن أيضا
العصف والضبط *Sturm und Drang* الكتابات النقدية *Kritische*
Schriften, ed. E. Lowenthal تحقيق ي. ليفتال (هايدلبرغ،
١٩٤٩، ص ٨٠٥ - ٨١١، ٧٩٨.

(٥٤) بحث في الشعر والموسيقا: نشأتها، وحدتها، قوتها، تقدمها، افتراقها،
وانحطاطها (لندن، ١٧٦٣). *John Brown, Dissertation on the*
Rise, Union and Power, the Progressions Separations and
Corruptions of Poetry and Music

(٥٥) *Scrapbook* رقم ٤٣٤.

(٥٦) مجموعة من أشعار شعراء التروبادور البروفنسال، *Anthology of*
Provençal Troubadours, ed. Hill - Bergin تحقيق هـ.ل. برغين
(نيوهيفن، ١٩٤١)، رقم ٢٦.

(٥٧) أستروفيل وستلا *Astrophel and Stella* (١٥٩١)، السونية الأولى.

(٥٨) نظرية الأدب *Theory of Literature* (ط ٢، نيويورك، ١٩٥٦)،
ص ٥٦.

(٥٩) «العودة» "The Second Coming" في بيتس: طبعة القراءات المتباينة
للقصائد، تحقيق ب. أولت ور. ك. أولسباخ *W. B. Yeats, The*

Variorum Edition of the Poems, ed. P. Allt and R. K.

Alspach (نيويورك، ١٩٥٧)، ص ٤٠٢.

Hans Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode* (٦٠) توينغن، ١٩٦٠، ص ٥٦ - ٦٠.

Gervinus, *Geschichte der deutschen Literatur* (٦١) تاريخ الأدب الوطني الشعري عند الألمان
Poetischen Nationalliteratur der Deutschen (٥ أجزاء،
لايتزغ، ١٨٣٥، ١٨٤٢، ط ٢، ١٨٤٣)، ١٢٦/٤، ١٣٠، ١٣٣،
٥٠٤.

Briefe von und an Hegel, ed. Hoffmeister (٦٢) رسائل من هيغل وإليه
تحقيق ج. هُفمايستر (٣ أجزاء، هامبورغ، ١٩٥٤)، ١٧٩/٣. ورسالة
إلى زوجته من كاسل، تاريخ ١٩ آب ١٨٢٧.

die Barocke (٦٣) يستعمل يوهان فيليبالد ناغل وياكوب تسيدلر اصطلاح الباروك
Johann Barocke في تاريخ الأدب الألماني النمساوي (فيينا، ١٨٩٩)،
Willibald Nagel and Jakob Zeidler, *Deutsch-österreichische
Literaturgeschichte* ويدون أن الصيغة Der Barock قد ربحت الجولة
ضد das Barock.

(٦٤) الأعمال Werke، ٣٨، ٣٢٦، نشرت القصص لأول مرة سنة ١٨٣٣.
Heinrich Laube, *Reisenovellen* (٦٥) ط ٢، مانهايم، ١٨٤٧، ص ٣٦.
Gesprache mit Goethe, ed. H. H. Houber (٦٦) أحاديث مع غوته
تحقيق هـ. هـ. هوبن (ط ٢٣، لايتزغ، ١٩٤٨)، ص ٣١٥، ١٧ شباط
١٨٣٠، قارن ص ٤٩٨، ٥٨٣.

(٦٧) الأعمال Werke، تحقيق ف. بهمه (٩ أجزاء، لايتزغ، ١٩٣٦)،
٦٣/٨، ٦٩، ١١٢.

Hermann Lotze, *Geschichte der Ästhetik in Deutschland* (٦٨) ميونخ ١٨٦٨، ص ٦٤٣.

(٦٩) تحقيق هـ مولرت (ط٢، برلين، ١٩٢٢)، ص ٢٣ من صفحات التقديم،
Dilthey, Leben Schleiermachers, ed. H. Muiert
٣٣٣.

(٧٠) نوفالس في الكتاب السنوي البروسي Preussische Jahrbucher
(١٨٦٥)، ص ٦٥٠ - ٢٨١. لسنغ في ن. م. (١٨٦٧)، ص ١١٧ -
١٦١، ٢٧١ - ٢٩٤، هولدرلن في شهرية وسترمان، ٢٠ (١٨٦٧)،
Westermanns Monatshefte. ١٦٥-١٥٦ ص

(٧١) التجربة والشعر Dilehey, Das Erlebnis und die Dichtung (ط٩)،
لايتزغ، (١٩٢٤)، ص ٢٣٦.

(٧٢) قارن مثلاً استعمال مُفْمانشتال في الشاعر وهذا العصر Hof-
mannsthal "Der Dichter und diese Zeit" in Gesammelte
Werke in Einzelausgaben في مجموعة الأعمال في طبعات منفصلة
Gesammelte Werke in Einzelausgaben, ed. H. شتاينر،
Steiner الأعمال الثرية Prosa ٢ (فرانكفورت / م، ١٩٥١)، ص ٢٩٤،
٢٩٦.

(٧٣) مجموعة الكتابات Gesammelte Schriften (١٢ جزءاً، شتتفارت،
١٩١٣ - ١٩٥٨)، ٨٥/٧، قارن النقاش الذي كتبه في تاريخ النقد
الحديث A History of Modern Criticism (٤ أجزاء، نيوهيفن،
١٩٦٥)، ٣٢٣/٤.

(٧٤) الرسم والعالم Die Weltanschauungen der Malerei (ينا، ١٩٠٨).

(٧٥) شارلوت بويلر: «مفهوم التجربة في علم الأدب الحديث» Charlotte
Buhler, "Der Erlebnisbegriff in der modernen
Kunstwissenschaft" في كتاب حول روح البحث الأدبي الحديث:
Vom Geiste neuerer Literaturforschung, Festschrift für Oskar Walzel, ed. J. Wahle

and V. Klemperer and تحرير ج. فاهله وف. كَلْمْبِرَز (وايلد بارك -
 بوتسدام، ١٩٢٤)، ص ١٩٥ - ٢٠٩، حيث ترد أمثلة أخرى.
 (٧٦) هناك بحث طيب في مقالة كارل فيتر: «مشكلات البحث في تاريخ الأنواع
 الأدبية» Karl Vietor, "Probleme der literarischen
 Gattungsgeschichte" في الفصلية الألمانية لعلم الأدب وتاريخ
 الأفكار، ٩ (١٩٣١)، ص ٤٢٥ - ٤٤٧. Viertel jahrschrift fur
 Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte أعيد نشرها في كتابه
 الروح والشكل Geist und Form (بيرن، ١٩٥٢، ص ٢٩٢ - ٣٠٩.



الفصل الثالث عشر

المشاعر ناقدًا ، والناقد شاعرًا ، والمشاعر الناقد*

قد يتساءل المرء إن كان يمكن للشاعر - كشاعر - أن يكون ناقدًا . هل يمكنه أن يكون ناقدًا جيدًا؟ وهل ظهر في التاريخ مثل هذا الناقد؟ وهل كان وجوده كشاعر ناقد لخير النقد الأدبي؟ وإن شئنا عكس اتجاه تساؤلنا فقد نطرح السؤال هكذا: هل كان النقد مفيداً للشاعر؟ وهل كان اتحاد الشاعر بالناقد أو الناقد بالشاعر اتحاداً ناجحاً؟ أم هل كان كالبیت المنقسم على نفسه ، أم أنه كان إنساناً متكاملًا ، عقلًا وإحساساً؟

لقد ميزت . س . إليوت في مقالته «بحث موجز في النقد والشعر»^(١) بين ثلاثة أنواع من النقد: الأول هو ما يدعى «بالنقد الخلاق» ، وهو في واقع الأمر «ليس أكثر من خلقي باهت» من أرفع أمثله ولترينتر . (لكن هذا حكم يتصف بالظلم في الواقع لأن بيتر لم يكذب يكتب شيئاً من هذا النوع عن «النقد الخلاق» باستثناء المقطوعة الشهيرة عن الموناليزا)^(٢) . والنوع الثاني هو النقد التاريخي الأخلاقي الذي يمثلته سانت بيف . أما النوع الثالث ، وهو النقد الحقيقي ، الأصل ، فهو نقد الشاعر الناقد الذي «يتقد الشعر من أجل أن يخلق الشعر»^(٣) . وبدا ينسى إليوت أو يتناسى الفلاسفة والمتظيرين الذين تحكموا بتاريخ النقد ، والذين كانوا لا بالشعراء الفاشلين ولا بالمؤرخين أو الأخلاقيين أو الشعراء ، رغم أن إليوت يسمح في بعض الأحيان باستثناء واحد هو أرسطو^(٤) . ولكن نجاح أرسطو ، وهو نجاح فاق كل ما حققه أي ناقد في تاريخ النقد ، أمر لا يمكن تفسيره حسب النظرية الإليوتية .

* العنوان الرئيس لهذا الجزء The Poet as Critic, the Critic as Poet, the Poet — Critic .

(p.p. 253 — 274) من كتاب Discriminations للمؤلف .

لكن إليوت أدرك فيما بعد نواقص الشاعر كناقذ، واعترف أن الشاعر يحاول دائماً «أن يدافع عن ذلك النوع من الشعر الذي يكتبه هو»^(٥). وقلل في محاضرة عنوانها «من أجل انتقاد الناقذ» ألقاها في جامعة ييل (وغيرها من الجامعات في أوقات متقاربة) في تشرين الثاني عام ١٩٦١، ونشرت مؤخرًا لأول مرة - قلل من أهمية نقده هو باعتباره مجرد ناتج جانبي لنشاطه الخلاق، وباعتباره كتب ضمن سياق الأدب الذي ظهر في فترة كتابته. وعبر إليوت عن استيائه لأن «كلماته التي كتبت قبل ثلاثين أو أربعين سنة تقتبس وكأنها كتبت أمس». فنقده ليس «تصميمًا لعمارة نقدية ضخمة»، ولشد ما يحيره شيوخ تعبيرات له من مثل «الفصل بين العقل والعاطفة» و«المعادل الموضوعي». وهو دائمًا لا يدري ماذا يقول عندما يكتب له «باحثون جادون وتلاميذ مدارس يسألونه عما قصد»^(٦). ويفسر تنكره لأرائه التي أطلقها بشأن ملتون بالاستناد إلى اعتبارات عملية. ففي عام ١٩٣٦ لم يكن تأثير ملتون هو التأثير المطلوب على الشعر، أما في عام ١٩٤٧ فقد كان الخطر من هذا التأثير على الشعراء الشباب قد زال^(٧). ويصر إليوت باستمرار على الحكم على نقده باعتباره محكومًا بالمناسبات، كتب لفائدته هو وفائدة غيره من الشعراء، ولا يكاد يعترف بأن النقد قد كتب لغير الشعراء في الأغلب الأعم.

كذلك يعترف و. هـ. أودن بأن الآراء النقدية التي يعتنقها الكاتب «هي في أغلبها تعبيرات عن جدله مع نفسه حول ماذا ينبغي له أن يفعل في المرحلة التالية وماذا يجتنب». وما الشاعر إلا «ناقد يهتم بكتاب واحد، ولا تعنيه إلا الأعمال التي لم تكتب بعد». لا بل إنه يقول: «يكاد المرء في بعض لحظات الحُبث أن يستجيب لإغراء التفكير في أن كل ما يقوله الشعراء هو: «اقرأوني! لا تقرأوا سواي!» وتبني أحكام الشاعر عندما يقرأ إلى هذا النوع: رياه! يا جُدْ جدي! عماء! يا عدوي! يا أخي الغني!»^(٨).

من السهل أن ندعم بالأمثلة التاريخية هذا الوعي بحتمية ضيق أفق نقد الشاعر وتمركزه حول ذاته. وإذا شئنا الاكتفاء بأمثلة من نقد الشعراء الإنكليز العظام فإننا نقول: انظروا كيف يدعو درايدن لاستعمال الشعر المرسل blank

verse تارة والمقفى تارة أخرى بِحُجَجٍ متناقضةٍ حسب متطلبات حاجاته الآنية ككاتب مسرحي، وانظروا كم كان وردزورث مجحفا بحق توماس غُري وكيثس لأنها لم يتفقا ونظريته حول اللغة البسيطة. وتأملوا كم كان كولرج مخطئا حين فضل شلر على غوته؛ وكم كانت مختارات بيتس متعسفة في مقدمته لكتاب أكسفورد للشعر الحديث حتى من وجهة نظر أشد الناس تعاطفا معه. ولكن علينا أن نتذكر أن غير الشعراء من النقاد قد ارتكبوا من الأخطاء بقدر ما ارتكبه الشعراء، وأنهم يعانون من مُعْشِيَّات البصر (الأيديولوجية أو الإستيقية، بل حتى الشخصية) بقدر ما يعاني منها الشعراء، إن لم يكن أكثر.

لكن لا بد من أن نصل في النهاية إلى نتيجة مؤداها أن الشاعر يخلق عملا فنيا مجسداً، وأنه لا يعرف بالضرورة النشاط الذي يقوم به ولا يهيمه أن يعرف، وقد لا يعرف أن يصوغ ما يعرف بمصطلحات فكرية. كذلك قد لا يستطيع أن يؤدي وظيفة الناقد التقويمية، ألا وهي إطلاق الأحكام على شعر غيره من الشعراء. وقد عبّر أوسكار وايلد عن هذا الدرس بطريقته الطريفة عندما قال «إن الفنان أبعد الناس عن أن يكون أفضل النقاد، لأن الفنان العظيم حقاً لا يستطيع أن يحكم على أعمال الآخرين أبداً، ولا يكاد يستطيع الحكم على أعماله هو. فذلك القدر من تركيز الرؤية الذي يحيل الإنسان إلى فنان يحد لشدته قدرته على الاستمتاع الرهيف . . . والخلق يستنفد كل المَلَكَةِ النقدية في دائرة الخلق ذاتها، ولا يهدرها في دائرة تخصّص ما عداها. وما يجعل الإنسان حَكِماً مناسباً على شيء ما هو عجزه عن خَلْقِهِ» (٩).

غير أن هذه النتيجة لا ترضينا. ولم يرض عنها أوسكار وايلد نفسه فدعا إلى كتابة النقد الخلاق، أو النقد باعتباره عملاً فنياً، وإلى أن يغزو الشعرُ النَقْدَ. فالتقد في نظره فن يعالج العمل الفني كنقطة انطلاق لخلق عملٍ فنيٍّ جديد، كبداية لعمل جديد يكتبه الناقد، قد لا يكون له أي وجه شبه واضح مع العمل الذي ينقده. ومن الواضح أن وايلد هنا يقبل المقولة الشهيرة التي قالها أناطول فرانس وهي أن على الناقد أن يسجل «مغامرات الروح بين عيون الأدب»، وأن

يتحدث عن نفسه «بمناسبة الحديث عن شكسبير أو راسين، أو باسكال أو غوته» (١٠). فالهدف هو التعبير عن الذات، بل حتى تسجيل السيرة الذاتية، وهو هدف ينفصل في صيغته النظرية عن الموضوع كما هو انفصالياً تاماً، أي أن النقد لا يهتم بالعمل الفني بالضرورة، وقد يجد نقطة البداية في أي شيء تحت الشمس. أما إذا كان هننا هو النقد كعرفة منظمة، كتفسير لأعمال في تناول الناس وحكم عليها فإن علينا أن نهمل النقد الشعري كأمر لا يعنينا. ولقد فقدت هذه الأيام مقطوعة يتر عن الموناليزا وحذلقات سُونُورنُ البلاغية، وحتى تأملات أناتول فرانس اللطيفة ما كانت تتمتع به من جاذبية، ولم تعد خطراً على أحد.

لكن النقد الذي يخلق عالماً من صنع الخيال لم يته أمره أبداً. فقد ظهر بيننا تحت قناع جديد - قناع الناقد الأسطوري - من أمثال نورثرب فراي الذي يفزل أوامره باستخفاف تام بالنص، ويشيد عوالمه المختلقة مع الإصرار الغريب على دعوتها تشريح النقد. إن فراي يريد لنظامه النقدي «أن يعيد وصل الصلات للمقطوعة بين الخلق والمعرفة، بين الفن والعلم، بين الأسطورة والفكر» (١١). ولكن نقده في حقيقة الأمر ما هو إلا اختلاق «fiction» معقد تضعيع فيه كل علاقة ممكنة مع المعرفة والعلم والفكر. فهو يبيع لنفسه كل أنواع التعويض والتكثيف والمطابقة في عالم الأحلام هذا. «فالعالم الأدبي» - كما يقول فراي - «عالم يتطابق فيه كل شيء مع كل شيء آخر» (١٢). ويصبح النقد، مثله مثل الأدب والأساطير وفي المقاييسات المضللة والهويات الخاطئة، كما يقول فراي نفسه (١٣). وهو يقيم بنياناً نظرياً باذخاً يبلغ من صلته بالتاريخ الأدبي الحقيقي ما تبلغه صلة رؤيا ييتس

* اختلاق:

هذه الكلمة ترجمة لاصطلاح fiction الإنكليزي لأنه يدل على ما تعنيه الكلمة الإنكليزية من الخلق والكذب معاً. والاختلاق عندما لا يقصد منه التفضيل، بل خلق عالم خيالي متناسق تنقطع صلته بالكذب وتتصل بالفن. تماماً مثلما يحصل في خلق الروايات: fiction وهو المعنى الآخر للاصطلاح الإنكليزي. المترجم.

بالتاريخ المسجل . ولذلك لن ندهش إذا ما علمنا أن التفسيرات المبسّرة الغربية التي لا تخضع لأي منطق والتي جاء بها رَسَكُن حول الأساطير اليونانية في أخريات حياته ونشرها في كتاب نطاق أغلايا The Cestus of Aglaia (١٨٦٥)، وكتاب ملكة الهواء (١٨٦٩) قد اعتبرت من الأشياء التي مهدت الطريق لنقد كل من فراي وبيتس الذي تلعب فيه فكرة النماذج العليا دوراً أساسياً^(١٤). قد يعترف المرء لهؤلاء النقاد بالمهارة الفائقة والقدرة على الابتكار، وقد يرى في هذا النقد نوعاً جديداً من الأدب، ولكن لا بد من أن نميزه عن النقد الذي يلتزم بمثل الدقة في التفسير، ويخضع لقوانين التدليل والإثبات، ويجب أن يهدف في نهاية المطاف إلى تكوين كيان من المعرفة تتردد في دعوته علماً لأن العلوم الطبيعية قد استولت على الاصطلاح بالانكليزية.

لم يخدم غزوُ النقد، بل إخضاعه، من قبل الطرق الشعرية أو الإبداعية الصرفة، سواء على طريقة بيتر أو طريقة نورثرب فراي، قضية النقد. كذلك كانت للإمبريالية المعاكسة التي تمثلت بغزو الشعر من قبل النقد آثار مدمرة على الشعر. وقد سمعنا الكثير عن دور النقد في عملية كتابة الشعر. وقال اليوت، على سبيل المثال، إن «عملية الغريبة والربط والبناء والشطب والتصحيح والاختبار... تشكل جهداً مضنياً للنقد فيها ما للخلق من الأهمية. وأنا أزعّم أن النقد الذي يمارسه كاتب ماهرٌ متمرسٌ على أعماله هو أهم أنواع النقد وأسماءها»^(١٥). ولكننا نتساءل عما إذا كان النقد الذاتي هذا نقداً بالمعنى المألوف، أو أنه مجرد كناية عن جهد التأليف. فالشاعر في رأي كروتشه «لا يستطيع إكمال عمله بدون السيطرة على الذات، بدون الوازع الداخلي، بدون الرفض والقبول، بدون المحاولة والخطأ». وما دعوة هذا بالنقد إلا من قبيل دعوة «التشنجات المتكررة التي تعاني منها المرأة أثناء الطلق» باسم «النقد الولادي»^(١٦). لا حاجة إلى الاتفاق مع كروتشه إلى حد إنكار حتى الشبه بين عملية التأليف والنقد الصحيح لكي ندرك أننا نتعامل هنا مع مشكلة منفصلة: ألا وهي دور العقل في عملية الخلق. وقد نوقش هذا الموضوع نقاشاً لا ينتهي في

الماضي تحت عنوان الصراع بين الإلهام والصنعة، وفي زماننا تحت عنوان الصراع بين اللاوعي والمعالجة الفنية الواعية. قارن بين كذبة كولوج حول كتابة قصيدة «كبلاخان» بعد يقظته من نوم عميق أثناء غيبوبة «قاطعها شخص أثناء من بورلوك في أمر ما» (١٧)، وكذبة بو في مقالة «فلسفة التأليف» التي وصف فيها كيف أن عملية تأليف قصيدة «الغراب» قد مضت «خطوة خطوة حتى نهايتها بالدقة والتتابع المنطقي الصارم اللذين يتطلبهما حل مسألة رياضية» (١٨).

لكن روايات الشعراء المتنافضة هذه لم تساهم كثيراً في رأيي في لقاء الضوء على العملية الشعرية ولا على سيكولوجية التأليف. وقد حسب إليوت أن «نفاذ الفعالية الإستبطانية النقدية إلى عالم الفعالية الشعرية قد وصل إلى حدوده القصوى» على يدي فاليري في عدد من مقالاته (١٩). لكن فاليري لم يقل أكثر من أن القصيدة قد تنشأ بسبب أكثر الدوافع تبايناً: «كقطعة فارغة من الورق، وشيء من الفراغ لدى الشاعر، كزلة لسان أو قراءة خاطئة، كقلم يناسب اليد» (٢٠). وكل ما يقوله لنا يتعلق بالمناسبات والإيجاءات وتتابع الأفكار. ونحن نلاحظ هذه الأشياء في أنفسنا أيضاً عندما نكتب رسائلنا الخاصة أو بحوثنا العلمية: فلا بد لها أن تبدأ بشكل ما في مكان ما. والرقيب (كما يدعو أودن، وهي كلمة أفضل من الناقد) (٢١) يمارس عمله فيها مثلما يمارسه في الشاعر. ومن المدهش أن معظم الشعراء المعاصرين يدعمون فكرة الإلهام في العملية الشعرية رغم أنهم قد لا يرتاحون للكلمة. إذ ما هو الشيء الذي يصفه فاليري نفسه، وهو الشاعر العقلاني إلى حد كبير، عندما يقول لنا «إن البداية الشعرية لا تخضع لنظام، ولا إرادة، بل هي متقطعة متجزئة. . . نفقدها مثلما نجدتها عن طريق الصدفة» (٢٢)؟ وسأكتفي هنا بالإشارة إلى وصف رلكه لحالة النشوة التي آلف خلالها مراثي دوينو Duino Elegies وإلى أبيات بيتس الشهيرة:

حماني الله من تلك الأفكار التي يفكر بها الناس

بالعقل وحده!

فمن يغني أغنية تلوم

يفكر بنخاع العظام (٢٣)!

أنا أرى أن الشاعر لم يقل لنا شيئاً يستحق الذكر عن عملية الخلق، سواء أكان هذا الشاعر هو فاليري (المسيو تِست، أي «الرأس»)، أو كان سرياليا يعتمد على اللاوعي والكتابة التلقائية الآلية. ونحن مدينون أكثر للباحثين الذين درسوا المصادر كما فعل جون لفنغستون لُوز في الطريق إلى زانْدُو والذين درسوا المسودّات والتصحيحات، (إن لم يكونوا مجردة محققي نصوص) وحتى لعلماء النفس والمحلّلين النفسيين، أو لأمثال آرثر كسلر Koestler من الفلاسفة الهواة (٢٤).

للك أقدم غزو نقدي لعالم الشعر، أو أقدم تحالف بين الشعر والنقد إن شئت، تمثّل في النقد المنظوم: في فن الشعر لهوراس، ومنذ عصر النهضة في البويطيقا لفيذا وفن الشعر لبوالو، ومقالة في النقد لبوب. ويبدو أن هذا النوع الأدبي، الذي ما هو إلا صيغة من صيغ الشعر التعليمي الذي نظم الفلسفة أو علم الفلك أو التاريخ، قد انقرض في القرن الثامن عشر ربما مع قصيدة أكنسايد متع الخيال، ولكنه عاد فظهر في أشكال جديدة حتى في القرن العشرين. فالكتيب الذي هاجم فيه فرلين الأسلوب الخطابي تحت عنوان «فن الشعر» نظم نظماً، ونظم كارل شابيرو مؤخراً مقالة حول القافية لم يستعمل فيها القافية. وهذه قصائد يمكن إهمالها إن تعاملنا معها كقصائد، ولكن بعضها، وأخص بالذكر قصيدة بوب مقالة في النقد، تظهر قدراً من المزايا الجمالية كالتصميم والمهارة في استعمال الوزن والبراعة اللغوية. ولكن أمثال هذا العرض الموزون المقفى أو غير المقفى للأفكار المجردة صار ينظر إليها، مع ازدياد الفهم لطبيعة الشعر، باعتبارها تتنافى والشعر، ولذا قلّ استعمالها. ومع ذلك ظل بعض الشعراء يحاولون التحدث في شعرهم عن الشعر والشعراء: أي أن يخلقوا شيئاً سُمّي الشعر الحديث عن الشعر meta-poetry مثلاً نتكلم عن لغة الحديث عن اللغة. ويهتم هذا الشعر الذي يتحدث عن الشعر بتحديد هوية الشاعر ووظيفته ورسالته. ولا بد من ربطه بالتساؤل الحديث حول مكانته كصاحب رؤيا، ككاهن أو حكيم. وقد أعاد

هولدرلن في ألمانيا التأكيد في الشعر على قدسية رسالة الشاعر، وطلب رلكه في وقت ليس بالبعيد من الشاعر، في المراثية السابعة من مرثي دويتو، أن يعيد تشكيل العالم المرثي برمته إلى قضاء داخلي. وفي فرنسا كتب المارمييه قصيدة «النخب الحزين» "Toast funebre" لتوفيل غوتيه أعاد فيها التأكيد بلهجة التحدي الياثس على وظيفة الفن المخلدة «عن طريق التحريك الرزين لهواء الكلمات». أما في الشعر الأمريكي فمن الممكن الاستشهاد بقصيدة وألس ستيفنز «ملاحظات من أجل عالم خيالي علوي»، أو قصيدة «فكرة النظام في كي وست» التي تخاطب ناقدًا فرنسيًا هورامون فرنانديز لتمدح «ذلك الحماس المقدس للنظام... حماس الصانع لنظم الكلمات». أو قد نستشهد بقصيدة أرجيولد ميكلش «فن الشعر» بخاتمتها التي غالباً ما يساء فهمها، والتي تقول:

القصيدة لا يجب أن تعني

بل أن تكون.

ولقد نفكر في الشعر الذي يتحدث عن الشعر حتى باعتباره استذكراً للشعراء الآخرين شعراً: وقد تدرج أمدوحة بنّ جونسون التي كتبها عن شكسبير، أو سونيتة أرنولد عنه أيضاً ضمن هذا الباب، مثلما قد تدرج ضمنه مرثية شوينرّن التي كتبها عن بودلير قبل الأوان، أو حتى قصيدة أدونيس لشلي، أو شخصية يوفوريون في الجزء الثاني من فاوست لغوته، وهي الشخصية التي قصد منها أن تمثل بايرون (٢٥). ولا بد من أن يشمل هذا النوع من الشعر، بمعناه الواسع الذي يشمل الشعر عن الشعر والشعراء، فرجيل في الكوميديا الإلهية ومسرحية غوته عن توركاتوتاسو وكل المسرحيات والقصائد التي تبعثها عن الفنانين. وليس هناك من حدود على تشعبات هذا النوع ولا ضابط لحدوده. فلقد عمل الشاعر عبر التاريخ على تضخيم صورته، وعلى وصف رسالته وإبراز دوره والدفاع عن نشاطه، وتكلم خيراً أو شراً عن رفاقه الشعراء - شعراً بوصفه شاعراً، ونشراً أيضاً، كناقذ أو كواحد من عامة الناس، له آراؤه الأدبية.

لقد اتخذ دفاع الشعراء عن الشعر في العقود الأخيرة في كل من إنكلترة

والولايات المتحدة أشكالاً جديدة: فصار يمثل هجوماً مضاداً ضد النقد والعلم والعقل بشكل عام، وحملة تُشنُّ بطبيعة الحال باستعمال سلاح العقل وفي أعمال نقدية. واتسم بعضه بالعداء للنقد والعقلانية كما في هجوم كارل تايبير وفي مجموعة مقالاته المعنونة دفاعاً عن الجهل. فقد كرر شابيرو المقولة القديمة وهي «أن النقد يتعش عندما يفشل الأدب»، وهو لا يعترف بأن النقد متعش هذه الأيام. أما إذا كان كذلك فإنه من ذلك النوع من النقد الذي يكرمه. وهو ببساطة يتجنب «النقد باعتباره فرعاً من فروع الفلسفة». «فالشاعر، أو ذلك الجانب منا الذي يعتبر شاعراً، يجب أن لا يضيع وقته متسكعاً في رحاب الفلسفة». أما النقد الأصيل عنده فهو «النقد الخلاق»، الذي «يعتبر عملاً فنياً عن عملٍ فنيٍّ آخر»، ولكنه يداوم على كتابة نقد لا يمكن احتسابه فناً بحال من الأحوال، ويقول في الوقت نفسه «إن الشاعر والناقد يجب أن يفترقا، وليس عندي بعد ذلك ما أقول» (٢٦). كذلك عبر المرحوم راندال شارل في مقالة عنوانها «عصر النقد» عن قلق مفهوم يتتاب شاعراً يرى ذلك الانتشار اهاثل للنقد في أيامنا هذه. لكن العلاج الذي يصفه لا يتجاوز النقد الانطباعي الشخصي القديم». «أما (المبادئ) و(المعايير) التي نقيس بها درجة الكمال فهي إما مؤذية وإما لا نفع فيها، إذ ليس لدى الناقد ما يستند إليه إلا تجربته كإنسان وكقارئ تتجسد فيه النزعة التجريبية». وهو يرى أن النقد يأتي بالدرجة الثانية بعد الأعمال الفنية. «ولا يوجد النقد إلا ليساعدونا على فهم الأعمال الفنية». ولا يوجد النقد «إلا من أجل المسرحيات والقصص والقصائد التي يقدمها». ويبدو أن شارل لا يعلم بإمكانية وجود النظرية، أو التاريخ الذي قد لا يكون هم تحسين استمتاع القارئ بما يقرأ. وهو يستعمل أقدم الأفكار وأقلها إقناعاً عندما يقول إن الشاعر هو وحده الذي يعرف ما هو الشعر. وهو يسخر من بعض النقاد الذين يتناولون وردزورث: «هم يعرفون كيف تكتب القصائد والروايات، أما وردزورث... فلم يعرف، كل ما في الأمر أنه كتب قصائده. كذلك لو ضل خنزير طريقه إليك خلال مسابقة للحكم على لحم الخنزير لقلت له نافذ الصبر: انصرف يا خنزير!

فماذا نعرف عن لحم الخنزير؟ (٢٧) هذا الكلام ينطبق بحرفيته على الخنزير لأن الخنزير لا يعرف شيئاً عن لحم الخنزير. أو طعميه أو سعده، وليس بوسعهم أن يحكم عليه بالكلام. وعندما رُشِعَ شاعرٌ كبيرٌ لمنصب أستاذ الشعر في جامعة هارفرد، رُفِضَ تعيينه عندما قال معارضٌ له يتصف بروح النكتة إنه لا أحد يقبلُ تعيينَ قِبلِ أستاذٍ لعلمِ الحيوان!

ينتمي كل من شابيرو وشارل إلى تراث يتمتع بالإحترام هو تراث التجريبية، أو التجريبية الأنجلوسكسونية على وجه الخصوص، بما تنصف به من شُكٍ بكل أنواع النظريات. وقد شكّا جون سيتورات ميل في روح العصر (١٨٣٦) من هذا النفور بقوله: «إنه مُنْظَر: أي أن الكلمة التي تعبر عن أرفع جهد للعقل الإنساني وأسماء قد انقلبت إلى كلمة استهزاء» (٢٨). ويعتبر هذا الموقف نكوصاً، أو رغبة في النكوص إلى عالمٍ لم يمسسه العلم أو العقل. وهو موقف غيبي في نتائجه.

لكن هجوم الشاعر هذا على النقد يهدو أخطر شأنًا إذا انطلق من معتقدات تصدر عن فلسفة مختلفة. وتعتبر حالة ت. س. إليوت أشد الحالات إثارة. لقد أشرتُ إلى محاضراته «انتقاد الناقد» التي سمح إليوت لنفسه فيها بقدر زاد عن اللزوم من الإقلال من شأن الذات. وكانت كلمة «التواضع» آخر كلمة فيها، وكانت تلك الكلمة آخر كلمة سمعته يتقوّه بها. ولكن هذا التواضع ليس بالأمر العابر في سيرة إليوت الفكرية. إذ تعود أصوله إلى مفهومه الخاص بالنقد، وهو المفهوم الذي اعتنقه منذ شبابه، ومهد له صاحبه بأقوال مشابهة. ففي المحاضرة التي ألقاها في جامعة مينسوتا بعنوان «حدود النقد» (١٩٥٦) - وهي محاضرة حضرها فيها قبل لي خمسة آلاف شخص - تجاهل إليوت الاتجاهات الجديدة في النقد، واختار التعليق على النقد الذي يستقصي المصادر ممثلاً بكتاب لوروز الطريق إلى زانْدو (١٩٢٦)، وعلى النقد الذي يقوم على دراسة السيرة كما في الدراستين اللتين كتبهما كلٌّ من هيرت ريد، وف. و. بيتسن عن وردزورث، واختتم كلامه - محققاً فيما أرى - بأن وَجَدَ كلا النوعين عاجزاً عن تحديد طبيعة الشعر. «فعندما تكتمل القصيدة يكون شيءٌ جديداً ما قد حصل، شيء لا يمكن تفسيره بكتيئه

بواسطة أي شيء حصل قبله». لكن إليوت عاد فانقلب على ما ندعوه في هذا البلد بالتفسير أو بالقراءة المَدَقَّة فانقد كتاباً عنوانه تفسيرات حرره جون وين ضمَّ اثنتي عشرة مقالة لنقاد إنكليز حلل فيها كلُّ منهم قصيدة معروفة، بدءاً بقصيدة «العنقاء والحمامة» لشكسبير وانتهاءً بقصيدة «بين أطفال المدرسة» لبيتس. وقد وصف إليوت هذه الطريقة هكذا: «خذ قصيدة دون الإشارة إلى كاتبها أو إلى أعماله الأخرى، وحللها مقطعاً مقطعاً، وسطرّاً سطرّاً، ثم استخلص واعتصر كلُّ قطرة معنى فيها يكون بإمكانك اعتصارها تكنّ بدا قد انتميت إلى مدرسة اعتصار الليمون النقدية». وقد شكّا إليوت من أن هذه «الطريقة في تزجية الوقت بملة جداً»، وأن قراءته لتفسير قصيدته هو «أغنية حب لبروفرك» «أثارت دهشته غير مرة». لكن الاعتراض الآخر - والأخطر - الذي عبر عنه هو أن هذه التفسيرات قد أثلفت القدرة على الاستمتاع بهذه القصائد المألوفة. «فقد وجدتُ أن قدرتي على استعادة مشاعري نحو هذه القصائد كانت بطيئة. ويدأ لي الوضع كما لو أن أحداً قد فكك آلة ما وتركها لي لكي أعيد أجزاءها كما كانت». إنها الفكرة القديمة: التحليل يفسد المتعة، ومهمة النقد هي أن يخدم الاستمتاع. ويحذّر إليوت من «خطر الجري وراء النقد كما لو كان علماً»، ويقول إنه لا يذكر «كتاباً واحداً أو مقالة واحدة ولا حتى اسم ناقد واحد يمثل النقد الانطباعي الذي أثار غضبه قبل ثلاثة وثلاثين عاماً» (٢٩)، (ثلاثة وثلاثين لأن إليوت يشير إلى مقالة «وظيفة النقد» التي يعود تاريخها إلى سنة ١٩٢٣). ولكنه لو عاد إلى كتاب الغاية المقدسة (١٩٢٠) لوجد هناك نماذج من غضبه على سونبرن وجون أدينغتون سيمندز وآرثر سمونز أي أن إليوت غدا في محاضراته الأخيرة مدافعاً آخر عن النقد الذي يعبر عن الاستمتاع وترك طموحه السابق المتعلق بالنقد عموماً، وفي أن يصبح نقده «بحثاً عادياً عن الحكم الصحيح» (٣٠).

غير أن هذا الاستسلام للذاتية والاتجاه نحو الاستحسان سبقه ما يمهّد له في نظريته النقدية المبكرة التي لا تخلو من العيوب. فقد اعتبر إليوت التفسير شراً لا بد منه، وتعويضاً عن نقائصنا كقراء: «فلو عشنا العمل الفني بشكل تام لما احتجنا

إلى التفسير - هذا هو الاستنتاج المنطوق للعزيمة الذي يخرج به في معرض مدحه لكتاب ج. ولسون نايت عَجَلَةُ النار (٣١). وما أشبه هذا القول بقولنا: «لو كنت أنا الله لما احتجت إلى علم اللاهوت». وبينما يتسامح إليوت مع التفسير باعتباره شراً لا بد منه فإننا نراه يحرم الحكم على الناقد. «على الناقد ألا يستعمل أسلوب الإكراه، وألا يصدر الأحكام بأفضلية هذا على ذاك». فالأحكام تفهم ضمناً من التوضيح الذي يختلف فيما يبدو عن التفسير، مع أنني لا أفهم كيف. يقول إليوت: «على الناقد أن يوضح، وسيكون القارئ الحكم الصحيح لنفسه» (٣٢). ولكن من الصعب أن نصدق أن إليوت في مرحلته المبكرة كان جاداً في رفض التفسير والحكم رفضاً حرفياً، إذ لعله يقصد استهجان التفسيرات المتعسفة، والتصنيف المتزمت للكتاب في طبقات. فهو كثيراً ما أوصى بقراءة المفسرين من أمثال ج. ولسون نايت، و س. ل. بيل، وحتى ليوني فيفاني، ذلك الكاتب الممل. وقد أطلق هو نفسه أحكاماً تفضل هذا على ذاك في كل مجلة كتبها تقريباً. وسر نجاحه كناقد يكمن في تصنيفاته وأحكامه. لقد كنا بحاجة إلى أن نسمع أن كراثر «كان سيّد الصنعة، بينما كان كيتس وشلي تلميذين لها إمكانيات هائلة» (٣٣)، وأن كامبين كان شاعراً أعظم من هيرك، وبرايدن من بوب.

لكن إليوت من الناحية النظرية كان يؤمن حتى في تلك الفترة بأنه لا وجود للمعنى الموضوعي في العمل الفني. «فقد يبدو أن القصيدة تعني أشياء مختلفة للقراء المختلفين، وقد تكون هذه المعاني كلها مختلفة عما ظن الشاعر أنه عناء»، وهي فكرة معقولة استنتج منها إليوت أن «تفسير القارئ قد يختلف عن تفسير الشاعر ويساويه في الصحة، بل قد يكون أفضل منه» (٣٤). وهذا قول مقبول كدفاع عن تراكم المعاني الذي يحصل مع مرور الزمن: فمشرحة هاملت لا يمكن اختزالها للمعنى الذي قد يكون شكسبير أعطاهما إياه. لكن إليوت يصل منطقة الخطر عندما ينكر تفسيراً صحيحاً لمشرحة آلام سوفي، كما فعل في حديث رواه عنه يُقَل كُفْهَل. فعندما شاهد عرضاً لها في أكسفورد اندهش وشعر أنها تختلف تمام الاختلاف عن تفسيره هو لها. وعندما سُئِلَ «عما إذا لم يكن من الواجب اعتبار

تفسير الكاتب صحيحاً إذا تناقض التفسيران، وكان أحدهما صحيحاً والآخر خطأ»، أجاب: «ليس ذلك ضرورياً. فلماذا يكون أيهما خطأ» (٣٥)؟ إن إليوت، شأنه شأن فاليري الذي تكلم عن «سوء الفهم الخلاق» وذهب إلى حد القول «بعدم وجود معنى صحيح للنص»، لا يرى أن الانفصال بين العمل الفني وبين القارئ لا يمكن أن يكون انفصالا كاملاً، وأن مشكلة صحة التفسير تظل قائمة. فقد نجادل في نظريات كولرج وبرادلي وستول وإرنست جونز، وحتى إليوت نفسه بشأن هاملت، ولكننا لا بد من أن نرفض النظرية التي خُصص لها كتاب كامل، والتي تقول إن هاملت امرأة متخفية واقعة في غرام هوريشيو. والنتيجة التي ينتهي إليها إليوت، والقائلة «إن المعنى هو ما تعنيه القصيدة للقراء الحساسين المختلفين» (٣٦)، نتيجة لا يتقدها من الفوضوية إلا تلك الصفة التي تصادر على المطلوب - «صفة الحساسية». إن النظرية النقدية الإليوتية برمتها تتعارض تعارضاً مطلقاً مع فلسفته الموضوعية التي تسعى لتحديد التراث، ولا بد من أن تبدأ بافتراض صحته. وكما قلت سابقاً (٣٧)، يعاني نقد إليوت من التعارض بين مفهومه العاطفي للشعر، وإنكاره أن الشعر معرفة أو أي نوع من المعرفة، وبين كلاسيكيته الأيديولوجية المتزمتة ومعتقداته الديني التقليدي الذي اعتنقه فيما بعد. وقد وسّع إليوت مع ازدياد تأكيده على الاستمتاع والاستحسان واستيائه من التحليل «والقراءة المدققة» أو ما اعتبره علماً، الهوة بين جانبي ممارسته النقدية، بين حساسيته وبين انتمائه الديني، فالزم نفسه بمعيار مزدوج في النقد قوامه الاستمتاع وإشراف العقيدة التقليدية على التراث (٣٨)، وهو موقف يؤدي إلى تفكيك العمل الفني. ولقد انتهى إليوت إلى ترك النقد الإستيطقي لممارسي الاستمتاع والاستحسان، للنسييين الذاتيين من أجل التمسك بذلك النوع من النقد التعليمي الأيديولوجي الذي تتحكم به فكرته عن الدين الصحيح.

لم يقلب الشاعران الأمريكيان البارزان اللذان يعتبران ناقدين بارزين أيضاً، وهما جون كروانسون وألن تيت ضد النقد كما فعل إليوت، ولكن نظريتهما قادتتهما إلى مواقف في النقد الأدبي تنكر التناسق الفكري والنمو التاريخي فيه. درس

رانسوم الفلسفة في جامعة أكسفورد. على عكس الرأي السائد الذي يعتبره إقليدس شديداً الالتحام بأصوله الجنوبية. ولا شك في أن نظرياته الشعرية قد تطورت من دراسته لبرغسن وكولنغودوت. ي. هوم الذي فسر برغسن للقراء الإنكليز. فنقد رانسوم للتجريد وتمييزه بين البنية المنطقية للقصيدة ونسيجها الذي لا علاقة له بتلك البنية، وهجومه على شعر الأفكار، ودفاعه عن شعر الأشياء كلها أمور تنسجم مع الاتجاه البرغسنسي اللاعقلاني الذي ساد في تلك الفترة. وقد كان لكل من المدرسة التصويرية Imagism ولركه «قصيدة الشيء» عنده ولقرانيس بونج أهداف مماثلة. وكان من رأي رانسوم في التاريخ أنه اتساع مستمر للهوة ما بين العلم والفن، وصراع مقيم بينها بسبب اعتداءات العلم. «فكلما اختزل العلم العالم إلى أنماط وصُور كلما استجاب الفن بإعطاء الصور جسماً» (٣٨). وقد فعل رانسوم الكثير في مقالة بعنوان «شركة النقد المساهمة» وفي كتاب النقد الجديد لتحديد الحركة التي سماها هو وإعطائها مكانتها الأكاديمية. ولكن نظريته النقدية التي شرحها في فصل عنوانه «المطلوب: ناقد أنطولوجي» حصرت مهمة النقد في التمييز بين مدى الكلمات كعمان ومداهما كصوت، وخاصة بين المعنى المحدد وغير المحدد. وبما أن «الشيء غير المحدد يعود خلصة عن طريق الضرورات الوزنية» (٤٠)، فإن الكثير مما يعتبره رانسوم نقداً ممتازاً يصب اهتمامه على الأوزان، أو على علاقة الصوت بالمعنى، أو على دراسة الكنايات والمعجم الشعري. وقد أجرى رانسوم في كتاباته المتأخرة كثيراً من التجارب على مصطلحاته، فظهرت ثنائية البنية والنسيج بصور مختلفة كالتعارض بين الأنا والهو القرويين. أو قد يغير ثنائية البنية والتعبير بثلاثية الكناية والمنطق والوزن، أو يتبنى اصطلاح «الإيقونة» بدل «الصورة» مستعيراً إياها من شارلز موريس، أو قد يتبنى اصطلاح «العام المجسد» من هيغل عبر برادلي. غير أن الشعر عنده يظل مجسداً، ولذا فإنه يرفض اهتمام أرسطو شيكاغو بالحبكة، واهتمام آيفر ونترز بالأخلاق باعتبارهما شيئين يقعان خارج نطاق الشعر. إلا أن رانسوم نفسه يتبنى صيغة من صيغ «المحاكاة» في آخر المطاف: فعالم الأشياء الصغيرة «يقيم صورة

صغيرة عن عالمنا الطبيعي بجلاله الأصلي، وليس عن عالم الأمور الدنيوية المتعب. وهذا العالم الصغير يحاكي جتنا القديمة عندما سكنها ببراءة» (٤١). وهكذا يغدو النقد أمراً له محتواه ودلالته. وهنا يدخل رانسوم معياراً مزدوجاً، أو يسمح بمثل هذا المعيار على الأقل - أعني أنه يقبل بنقد إستطيفي ونقد أيديولوجي. ويدافع رانسوم عن حق المفكرين (أو الأخلاقيين أو المتدينين) بعزل الأفكار ويبحثها كأفكار مادامت تلك الأفكار جزءاً من الشعر. «وهذا النوع من الشعر يمكن تجزئته. وإذا كان شعراً حقاً فلن تُلحق به التجزئة أي ضرر. ويستطيع الكائنون [وهنا يبدو أن رانسوم يعلن عن انتمائه للفلسفة الكانتية] أن يعودوا بعد ذلك إلى الشعر ككل للنظر في ذلك العنصر الذي جعله شعراً». لقد فعلت نظرية الشعر الثنائية هذه، بينتها المنطقية ونسجها العرضي اللذان يفتقران إلى التحديد، فعلتها. فترك رانسوم النقد منشغلاً بموضوعين كليهما خارج الفن: «الجمال الطبيعي» و«الأخلاق». ولذا فلا عجب إن سمعنا يتكلم في مقالة كتبها عن ثلثيائت برُكس عنوانها «لماذا لا يصاب النقاد بالجنون؟» عن «شعور الناقد بالضيااع» (٤٢).

أما آراء ألن تيت حول النقد فقد تغيرت كثيراً مع تطوره الفكري. وقد كان شديد التأثير في هجومه على البحث الأدبي الأكاديمي. وكانت محاضراته «الأنسة إمللي والباحث البيليوغرافي» (١٩٤٠) دفاعاً حاراً عن الضرورة الأخلاقية لإصدار الأحكام، وهجوماً لاذعاً على الطريقة الأكاديمية في تعليم الأدب. وكان تيت - مثله مثل رانسوم - قد دفعه استياؤه من العلم - أو بالأحرى احتقاره، بل كرهه له - إلى موقف مناهض للاتجاهات العقلانية أثر على نظريته النقدية أيضاً. وهو يختلف عن رانسوم لا باللهجة فقط - فلهجته حادة تصل حد اللفظاظة أحياناً، بينما تتصف لهجة رانسوم بالتهذيب، وأحياناً بالدعابة الماكرة - بل بالولاء الفلسفي أيضاً. ورغم أن رانسوم قد كتب أول كتاب له الله بدون رهد دفاعاً عن الاتجاهات الأصولية في الدين، ورغم أنه كان يؤمن بما آمن به رفاقه وتلامذته في ناشفيل من فلسفة لحركة الإصلاح الجنوبية إلا أن شعره ظل دنيوياً، بل شعراً يتصف

بالسعي وراء المتعة. فالشعر عنده احتفال بالعالم ويُحب الشاعر للعالم الذي تشوّهه مدينة الشمال الصناعية، ويشوّه العلم عن طريق القضاء على سحره وعلى خصوصيته الصلدة. أما تيت فقد كان حتى في مراحلها المبكرة جداً، أكثر اهتماماً بالنظرة التاريخية لاضمحلال حضارتنا من خلال العلم والليبرالية التي اعتبرها بمثابة التفكيك للإنسان وعماده - أي الدين - وقد غدا الشعر عند تيت، خاصة بعد تحوله إلى الكاثوليكية، مثيلاً للدين بصفته صورة إنسانية للكلمة، ومثيلاً لتجسدها، وهكذا يصغر دور النقد أو يندمج الناقد بحامي الحقيقة المنزلة. لكن خطبة تيت المعنونة: «الأديب في العالم المعاصر» تتسم بلهجة الرهبانية النبوية، وفيها يرفض تيت مهمة التواصل بين الناس ويستعيز عنها بالمناجاة الحقيقية من خلال الحب الموكل للأدباء. أما الناقد فتحصر مهمته في «المحافظة على سلامة اللغة وصفائها وواقعيتها ضد تشويهات وسائل الاتصال الجماهيرية» (٤٣). وبينما يعطي تيت للشاعر والأديب وظائف سامية باعتبارهما سيديّ الخيال الرمزي ومُعيّديّ خلق صورة الإنسان، فإنه يجرش النقد والنقاد في زاوية صغيرة من زوايا الكون الفكري. وينكر تيت، مثله مثل البيوت، أن تكون له نظرية متكاملة ويصف نفسه بأنه كاتب مقالات عابرة يجب ألا يتوقع الناس ثبات الأفكار عنده، لأنه يكتب من مجرد وجهة نظر يجب مع ذلك ألا توصف بالنسبية (٤٤).

لقد أنكر تيت في مقالة متأخرة له عنوانها «هل النقد الأدبي ممكن؟» أننا نستعرف الجواب في أي يوم من الأيام، وبحث أولاً قضية تعليم النقد في الجامعات، وأوكل التاريخ الأدبي وعلم الاجتماع إلى العلوم الاجتماعية وترك النقد في الجامعات ليؤدي مهمة واحدة هي الدراسة البلاغية للغة. وخلص إلى القول إن من المستحيل تدريس الطلبة كيف «يقومون» الأعمال الأدبية. مع أن ذلك «قد لا يقل سخفاً عن محاولة تقويمها من قبل المدرّس نفسه». لا بل إنه أعلن أن مهمة النقد الممكنة الأخرى، ألا وهي مهمة توصيل النظرات الثابتة للآخرين، مهمة يستحيل تعليمها للآخرين، فالنظرات الثابتة لا نملك أكثر من أن نعرضها. هذه

هي النتيجة الغريبة التي يتوصل إليها تيت رغم أننا لا نفهم لماذا لا ينجح «عرض» النظرات الثابتة في توصيلها، أي في تعليمها للطلبة المناسبين. إن تيت يتجاهل في النصف الآخر من المقالة قضية التعليم في الجامعات الأمريكية، وهي القضية المنفصلة، ويحابه أهداف النقد الأدبي على المستوى المجرد. ويقول في معرض ذكره لقائمة مهلهلة غامضة من المشكلات أشياء سلبية في مجملها حول النقد. فالنقد أدنى من الخلق «لأنه يتحدث دائما عن شيء آخر». ولذا فهو طفيلي، «يجنح دائما نحو الزوال والاستبدال» - وهذا رأي لا يصح التمسك به إلا إذا حصرنا النقد بالمراجعات اليومية، وبالوسطاء ما بين المؤلف والجمهور، ولكنه رأي فاسد إذا ما فكرنا بالنظرية والبوطيقا والتاريخ. يعلم تيت بطبيعة الحال أن هناك نقداً أكثر منهجية ونقاء، «نقداً يميل أكثر فأكثر إلى أن يبدو كالبحث الفلسفي». ويميز تيت بين ثلاثة مناهج: المنهج الإستطقي، وهذا علم يهمله تيت بخشونة لأنه «يصعب أن يأتي بشيء يقوله عن الأدب دون أن تبدو عليه صفة الحذلقة والادعاء». ثم الدراسة الأسلوبية، وهذه يسمح بها تيت في حدودها الضيقة، وأخيراً وضع العمل الأدبي في سياقه التاريخي، وهو أمر لا يشكل نقداً بمعناه الصحيح. لكن تيت يعترض في الفقرة المكتظة التالية من مقاله على النقد الفلسفي، أو النقد الذي يحتج فيه الناقد بالفلاسفة الذين لا يؤمن بهم. ولا يبين تيت لماذا لا يستطيع الناقد أن يؤمن بفيلسوف وأن يستشهد به. كل ما هنالك أنه يحدرننا بقوله: «إن من الأفضل للغة النقد ألا تحاول أن تكون أحادية المعنى». غير أن هناك نوعاً من النقد يروق لتيت، مع أنه يعبر عن ذلك بسؤال متردد: «ما هي مهمة النقد الأدبي؟ هل هي أن يشرح ويوضح بأقل قدر ممكن من التشويه ما تقدمه الرواية أو القصيدة أو المسرحية من معرفة بالحياة؟ من هو الناقد الذي فعل ذلك؟» كنت أظن أن النقاد الأخلاقيين والاجتماعيين لم يفعلوا شيئاً غير ذلك لقرون عديدة، لكن ربما قصد تيت شيئاً مختلفاً عما نفهمه عادة من تعبير المعرفة بالحياة. وما هو يسأل في آخر الأمر «عما إذا كان النقد الأدبي ممكناً بدون معيار للحقيقة المطلقة. وعما إذا كان معيار الحقيقة المطلقة سيجعل النقد الأدبي كما

نعرفه أمراً غير ضروري». وإذا كان لنا أن نجيب على هذين السؤالين من معرفتنا بآراء تيت من خلال نصوص أخرى، فإن الجواب يجب أن يكون بالإيجاب. إذ لا ضرورة للنقد في ضوء صحة الوحي، لكن تيت يعود مباشرة إلى التأكيد على أن النقد «سيظل ضرورياً أبداً، وسيظل مستحيلاً أبداً ما دام يحتل مكاناً وسطاً بين الخيال والفلسفة» (٤٥). فليصمني من يشاء بأنني أبالغ في العقلانية: أنا أرى أن هذا النوع من البلاغة المجنحة استسلام للعقلانية وهروب من القضية التي تشغلنا. لقد حطّم المؤمنُ الناقدُ في تيت.

لقد بينت الاتجاه المعادي للنقد عند حمة من الشعراء النقاد ببعض التفصيل من أجل إظهار أن اتحاد الناقد والشاعر هو في الأغلب اتحاد قلق. لا شك في أن الشاعر الناقد لن يتركنا بل سيتكاثر لأن الشاعر ما عاد بإمكانه أن يلعب دور النبي أو الساحر أو الفيلسوف أو الأخلاقي الشعبي، ولا حتى دور المُلِيّ دون وعي كامل لذلك الدور. لكن اتحاد الشاعر والناقد لا يعود بالخير على النقد أو الشعر بالضرورة. ويبدو لي أن القول بأن ذلك الاتحاد يعيدنا إلى الإنسان الأصلي المتكامل، إلى إنسان عصر النهضة الكامل، وهم من الأوهام. فعصرنا مهووس بالخوف من الاستلاب الذي غالباً ما يعزى إلى التخصص، وهو أمر يستعمل عند ماركس (وليس عند هيجل) لانتقاد التوزيع الحديث للعمل. لكن الحل الماركسي الذي يقضي بإلغاء مهنة الفنان في العالم الطوباوي الذي تذوب فيه الفروق الطبقيّة، والذي «لا يوجد فيه» - حسب قول ماركس - «رسمون»، بل رجال يرسمون إضافة إلى أعمالهم الأخرى» (٤٦)، ما هو إلا حلم طوباوي متهاف، يقدم لنا أناساً مثل جرجل وآيزنهاور يمارسون هواياتهم يوم الأحد، بينما نبشت لنا تاريخ الرسم نجاح الرسام المحترف التخصص من أمثال تشرن، ورمبرانت، وفلاكتيت؟ ورونتز، وسيزان. وهذا ينطبق على الشعر أيضاً: فالشاعر العظيم شخص يشغله شعره، بل يتلبّسه تلبّساً. ومن الخطأ تعجيد الأمور الأخرى التي تشغله عنه، أو الإقلال من شأن العقبات التي تعترضه. لقد ظهرت أمثلة باهرة من الشعراء النقاد في التاريخ - دانتى، وغوته، وكولرج - ولكنني لست واثقاً من

صحة وصفهم بأنهم أمثلة على نجاح الاتحاد بين الشاعر والناقد فيهم . فالأصح
أن نقول إنهم استطاعوا بشكل ما أن يتقلبوا بين الشعر والنقد . وقد كتب دانتى
اللغة المحكية الجميلة ، ثم كتب بعد ذلك الكوميديا الإلهية ، وكتب غوته
فاوست ، وكتب بين جزئي الكتاب بحثه عن «المحاكاة البسيطة» ، طريقتها
وأسلوبها» ، وكتب كولرج قصيدة «الشيخ الملاح» ، وبعدها بسنوات سيرته
الأدبية . ولم تمزقهم الصراعات الداخلية بين الغريزة والعقل ، بل كانوا شعراء
تارة ونقاداً تارة أخرى . لقد عبر زماننا عن رد فعل عنيف ضد الفن الخالص وضد
البحث الخالص وضد النقد الخالص الذي ظهر في أوائل القرن العشرين . نحن
لا نريد أن نكون متخصصين . نريد أن نكون بشراً مكتملين ، نريد أن نوفق بين
الوحي واللاوعي ، بين حياة الحواس وحياة العقل . نريد أن يكون عندنا شعراء
نقاد . لنا أن نرجو ظهورهم ، ولكن سأتخذ دور المدافع عن الشيطان وأقول إنني
لا أوصي بإضفاء صفة القداسة إلا في حالات نادرة جداً ، حالات تشتمل على
قديسين حقيقيين تمكنوا من تحقيق معجزة التوفيق بين النقد والشعر في أنفسهم .



الشاعر ناقداً ، والناقد شاعراً ، والشاعر الناقد

- (١) الكتيب ، رقم ٢ (١٩٢٠) . Chapbook .
- (٢) انظر الفصل الخامس الخاص ببيتري في كتابي تاريخ النقد الحديث (٤ أجزاء ، نيويهن ، ١٩٦٥) ، ٣٨٢/٤ . History of Modern Criticism
- (٣) «الناقد الكامل» " The Perfect Critic " الغاية المقدسة The Sacred Wood (لندن ، ١٩٢٠) ، ص ١٤ .
- (٤) ن . م . ، ص ٩ - ١٠ .
- (٥) «موسيقا الشعر» " The Music of Poetry " في الشعر والشعراء On Poetry and Poets (لندن ، ١٩٥٧) ، ص ٢٦ .
- (٦) انتقاد الناقد To Criticize the Critic (لندن ، ١٩٦٥) ، ص ١٤ ، ١٩ .
- (٧) انظر في الشعر والشعراء On Poetry and Poets ص ١٣٨ وما بعدها .
- (٨) يد الصباغ ومقالات أخرى (نيويورك ، ١٩٦٢) ، ص ٥ ، ٩ - ١٠ ، ٣٣ .
- W. H. Auden, The Dyer's Hand and Other Essays . ٥٢
- (٩) نوايا Intentions (نيويورك ، ١٨٩٤) ، ص ٢٠٠ - ٢٠٢ .
- (١٠) الحياة الأدبية La Vie litteraire (باريس ، ١٨٨٨) ، ج ١ ، المقدمة .
- (١١) تشريح النقد Anatomy of Criticism (برنستن ، ١٩٥٦) ، ص ٣٥٤ .
- (١٢) ن . م . ، ص ١٢٤ .
- (١٣) أساطير الهوية: دراسات في الأساطير الشعرية (نيويورك ، ١٩٦٣) ،
- Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology . ٣٥ ص
- (١٤) هارولد بلوم (عمر): نقد جون رُسكين الأدبي (غاردين سيتي ، نيويورك ، ١٩٦٥) ، ص ١٦ من المقدمة . Harold Bloom, ed., The Literary Criticism of John Ruskin
- (١٥) «وظيفة النقد» " The Function of Criticism " في مقالات مختارة

Selected Essays (لندن، ١٩٣٢)، ص ٣٠.

(١٦) الشعر La Poesia (ط٤، باري، ١٩٤٦)، ص ١٣ - ١٤.

(١٧) هناك بحث مفصل للموضوع في كتاب إليزابيث شنيدر: كولرج والأفيون وقصيدة كبلاخان Elizabeth Schneider, Coleridge, Opium, and Kubla Khan (شيكاغو، ١٩٥٣)، خاصة ٢٢ وما بعدها.

(١٨) انظر التعليق في كتابي تاريخ النقد الحديث، ١٥٩/٣ وما بعدها، His-tory of Modern Criticism، ورأي بودلير الذي اقتبسته ص ٣٢٣.

(١٩) انتقاد الناقد To Criticize the Critic (لندن، ١٩٦٥)، ص ٤١.

(٢٠) الخلق L'Invention (باريس، ١٩٣٨)، ص ١٥٠. هناك ترجمة مختلفة في الإستطيقا Aesthetics، ترجمة رالف مانهايم (نيويورك، ١٩٦٤)، ص ٦٩.

(٢١) يد الصباغ، The Dyer's Hand، ص ٣٣.

(٢٢) متنوعات (باريس، ١٩٤٥)، كذلك فن الشعر، ترجمة دنس فوليت (نيويورك، ١٩٥٦)، ص ٦٠. Variete, also in The Art of Poetry, trans. Denis Folliot

(٢٣) «صلاة من أجل الشيخوخة»، "A Prayer for Old Age" في طبعة القراءات المتباينة لقصائد وليم بتلر بيتس، Variorum Edition of the Poems of W. B. Yeats, ed. P. Allt and R. K. Alspach (نيويورك، ١٩٥٧)، ص ٥٥٣. أولت ور. ك. أولسباخ

(٢٤) آرثر كُستلر، فعل الخلق The Act of Creation، Arthur Koestler (لندن، ١٩٦٤).

(٢٥) انظر المجموعة الطرفية بعنوان أشعار عن الشعر: إكليل المرأة، Poems on Poetry: The Mirror's Garland, ed. Robert Wallace and J. G. Taaffe تحرير روبرت والس وجيمس ج. تاف (نيويورك، ١٩٦٥).

(٢٦) Karl Shapiro, In Defense of Ignorance دفاعاً عن الجهل

(نيويورك، ١٩٦٥)، ص ٦، ١٨، ٣١-٣٢.

(٢٧) الشعر والعصر Randall Jarrell, Poetry and The Age (نيويورك،

١٩٥٥)، ص ٨١، ٨٤، ٦٥، ٦٦، ٦٧.

(٢٨) تحقيق فريدريك فون هايك (شيكاغو، ١٩٤٢)، ص ٢١. John Stuart,

Mill The Spirit of The age, ed. Frederick von Hayek

(٢٩) في الشعر والشعراء On Poetry and Poets ص ١٠٣، ١٢٢، ١١٣،

١١٤، ١١٧.

(٣٠) «وظيفة النقد» "The Function of Criticism" مقالات مختارة، ص

٢٥. Selected Essays

(٣١) عجلة النار The Wheel of Fire (لندن، ١٩٣٠)، ص ١٩ من المقدمة.

(٣٢) «الناقد الكامل» "The Perfect Critic" الغاية المقدسة، ص ١٠.

The Sacred Wood

(٣٣) «إلى لانسليفت أندروز» For Lancelot Andrewes (لندن، ١٩٢٨)،

ص ١٢٠.

(٣٤) «موسيقا الشعر»، "The Music of Poetry" في الشعر والشعراء،

ص ٣٠. On Poetry and Poets

(٣٥) ت. س. إليوت: ندوة، T. S. Eliot: A Symposium, ed. R.

March and Tambimutti تحرير ر. مارج وتامبيموتي (لندن، ١٩٤٨)،

ص ٨٦.

(٣٦) «حدود النقد»، "The Frontiers of Criticism" في الشعر

والشعراء، ص ١١٣. On Poetry and Poets

(٣٧) انظر «نقد ت. س. إليوت» "The Criticism of T. S. Eliot" مجلة

سيواني Sewanee Review ٦٤ (١٩٥٦)، ص ٣٩٨-٤٤٣.

(٣٨) بحثاً عن آلهة غريبة After Strange Gods (نيويورك، ١٩٣٤)، ص

- (٣٩) جسد العالم *The World's Body* (نيويورك، ١٩٣٨)، ص ١٩٨.
- (٤٠) النقد الجديد *The New Criticism* (نورفك، كيتيكث، ١٩٤١)، ص ٣٠٣، ٣٠١.
- (٤١) قصائد ومقالات *Poems and Essays* (نيويورك، ١٩٥٥)، ص ١٠٠.
- (٤٢) ن. م. ، ص ١٨٥ ، ١٤٧.
- (٤٣) الأديب في العالم الحديث: مقالات مختارة: ١٩٢٨ - ١٩٥٥ Allen Tate, *The Man of Letters in The Modern World : Selected Essays: 1928 - 1955* (نيويورك، ١٩٥٥)، ص ٢٠.
- (٤٤) ن. م. ، المقدمة، ص ٦ - ٧.
- (٤٥) ن. م. ، ص ١٦٢ - ١٧٤.
- (٤٦) كارل ماركس وفريدريخ إنجلز: في الفن والأدب، تحقيق مايكل لبشتس (برلين، ١٩٤٨)، ص ٩٠. Karl Marx and Friedrich Engles, *Über Kunst und Literatur*, ed. Michael Lipschitz



الفصل الرابع عشر

(الدراسة الأسلوبية والبيوطيقا والنقد الأدبي*)

أثارت مسألة الدراسة الأسلوبية ومكانها بين أنواع الدراسة الأخرى ومداهها وحدودها الدقيقة قدراً كبيراً من النقاش. أما أنا فأعتقد أن البحث فيما إذا كانت الدراسة الأسلوبية تشكل علماً مستقلاً أم لا، وهو الرأي الذي يصبر عليه هلموث هاتسفيلد مثلاً، هو نوعٌ من الحرب الكلامية. فالاستقلال لا يمكن أن يكون تاماً في هذه الأمور لأن من الواضح أن الدراسة الأسلوبية تتناول اللغة، ولذا فلا بد من أن تعتمد على اللغويات، وإذا افترضنا أنها تشمل دراسة الأسلوب في الأعمال الأدبية، فلا بد من أنها تتصل بفن الشعر، أو بنظرية الأدب، وهي التسمية التي أفضّلها لأنها تسمية تنفادي إمكانية حصر الدراسة بالمنظوم من الكلام، كما هي الحال غالباً في اللغة الإنكليزية، كما تنفادي أي إشارة إلى ما قد يعنيه فن الشعر من قيود وقوانين. ولا حاجة هناك للتدليل على الصلة الوثيقة بين الدراسة الأسلوبية واللغويات، فمن الواضح أن دارس الأسلوب لا يمكنه التقدم في حقله ما لم يُلمَّ بالنحو بكل فروعهِ - بالصوتيات وعلم الأصوات الدالة، بالصرف والتركيب وعلم المعاجم وعلم المعاني.

يمكننا، تسهيلاً لما نحن بصده، أن نقسم الدراسة الأسلوبية إلى حقلين منفصلين إلى حد ما: دراسة الأسلوب في كل المنطوقات اللغوية، ودراسة الأسلوب في الأعمال الأدبية الإبداعية. ويمثل النوع الأول تشارلز باي وأتباعه، وهو يهدف إلى وصف كل الوسائل المستخدمة لتحقيق غاية تعبيرية معينة، أو لتحقيق ما تتوخاه من درجات التأكيد والصراحة. وهذا النوع من الدراسة يستمد

* العنوان الرئيس لهذا الجزء (p.p. 327 — 343) Stylistics, Poetics, and Criticism

كتاب Discriminations للمؤلف.

أدلته من كل الأفعال اللغوية، الشفوية منها أو التحريرية. ويقتبس بالي نفسه أمثلة من الأساليب الفنية، ولا يحصر نفسه بالاستعمالات الجماعية. ويعود هذا النوع من الدراسة إلى العصور القديمة - إلى أرسطو والبلاغيين الإغريق وكُريْتيليان - ضمن حدود لغة واحدة ويهدف التوصل إلى تعريف الأسلوب الجيد وتشجيع استعماله أو فرضه. وهذا الأسلوب عادة ما يكون أسلوباً إنشائياً وسطاً يهدف إلى تحقيق الدقة والوضوح، أو أسلوباً خطابياً يهدف إلى الإقناع والتأثير العاطفي.

لكن جرت مؤخراً محاولات لمقارنة الأساليب في اللغات المختلفة وللتوصل إلى شيء يشبه الدراسات الأسلوبية المقارنة، خاصة في اللغات الفرنسية والإنكليزية والألمانية. وقد مارس باحثون جادّون من أمثال إدوارد فكسلر، وكارل فُسْلر، وماكس دويجاين، وحتى ليوشيتزر نوعاً من المقارنات التي كثيراً ما كانت عشوائية تعسفية، وتوصلوا إلى نتائج لا تقوم إلا على التزوير اليسير من الأدلة. فهذا ليوشيتزر يعتبر ما يدعوه «بتراكيب الأمر الواقع في اللغة الإسبانية» تعبيراً لغوياً من الطوباوية الإسبانية، عن الإرادة الإسبانية التي تنظر إلى البعيد مع أنه يقتبس هو نفسه تركيباً مشابهاً يستعمل في اللغة الألمانية^(١). أما بنجامن لي هورف الذي قارن اللغة الإنكليزية بلغات هندو أمريكا، وبين أن «بنية لغة من اللغات تؤثر على طريقة فهم صاحبها للواقع»^(٢) فقد ترك أثراً أعمق على اللغويين المعاصرين. ولكنني لا أظن أننا نستطيع هنا أن نتحدث عن الدراسة الأسلوبية بأي معنى مقبول من معاني الاصطلاح عندما ننظر في القضايا التي أثارها هورف، أو تلك التي أثارها إرنست كاسرر في كتاب فلسفة الأشكال الرمزية، منطلقاً من خلفية فلسفية مختلفة. فهذه التأملات تفضي إلى دراسة الطرق التي نفهم بها العالم ونصنّفه، أي إلى نظرية في المعرفة. إلى الإبيستيمولوجيا، أو إلى الفلسفة المقارنة، أو إلى تصور للعالم يستخدم أدلة لغوية.

أخيراً، جرت محاولات لصياغة دراسات أسلوبية عامة: لدراسة الوسائل التي يفترض أنها تدخل في كل المقولات اللغوية بغض النظر عن اللغة المستخدمة. ولكنني لست مقتنعاً بأن كتاب هيربرت زيدلر Seidler الدراسة الأسلوبية الألمانية

(١٩٥٣) يمثل بداية طيبة للموضوع . فهو يمحصر الأسلوب في التعبير عن العاطفة ، عن « المزاج » الألماني الشهير Gemut ، ويستمد أمثله من اللغة الألمانية ويتعد عن كل ما عداها تقريبا ، ونادرا ما يميز بوضوح بين الأسلوب في أي وظيفة لغوية وبين الأسلوب في الاستعمالات الأدبية . غير أن التوصل إلى دراسات أسلوبية عامة يبدو أمراً لا غبار عليه مهما رافقه من صعوبات .

لكنني أرى أن الدراسة الأسلوبية بهذه المعاني - أي بوصفها دراسة للغة واحدة ، أو كدراسة مقارنة ، أو كدراسة عامة - هي جزء من اللغويات . ولست أرى ما يدعو إلى الاعتراض على ذلك إذا فهمنا اللغويات بهذا المعنى الواسع . ولم تدع الدراسة الأسلوبية ، بالمعاني التي ذكرناها ، الاستقلال إلا لأن بعض مدارس اللغويات تهمل مثل هذه المشكلات إهمالا طوعيا . وأنا أذكر أن لِنَرْد بلومفيلد قال لي بصراحة إنه لا يهتم بالدراسة الأسلوبية ، أو دراسة اللغة الشعرية ، كما ظهر مِنْ أصحاب النظريات مَنْ عَدُوا دراسة الأسلوب أمراً ينتمي إلى المستقبل البعيد جداً (٣) . ولكن الفراغ لابد من أن يملأ . وسواء أدعونا دراسة الأسلوب في اللغة فرعاً خاصاً من فروع اللغويات أو علماً قائماً بذاته ، فإنها ستجذب كل من يفكر في اللغة واستعمالها .

لكن المشكلة تختلف بمجرد أن نركز هنا على دراسة الأسلوب الأدبي ، أي على الأسلوب في الأدب الإبداعي ، ذي الوظيفة الإستيقية ، خاصة في الشعر ، إذ تثار عندئذ مسألة طبيعة الأدب ، وطبيعة التأثير الإستيقية والاستجابة الإستيقية . ويتعين على دراسة الأسلوب عندئذ أن تعالج قضية فن الشعر ونظرية الأدب . ولست بحاجة هنا إلى أن أبحث كل المناهج التي قد يتبعها تحليل أسلوب كهذا . لكن لا بأس من ذكر بعض التقسيمات والاختيارات الواضحة . فهناك بادئ ذي بدء تحليل العمل الفني المقرد . وقد يمضي ذلك التحليل بشكل منظم إلى تفصيل القول في نحو ذلك العمل - أي إلى الوصف المفصل لنواحيه التي تؤدي معاً إلى تحقيق الأهداف الإستيقية فيه . أو إلى ملاحظة المزايا التي يتصف بها العمل ، كل على حدة ، والتي يمكن مقارنتها مع مزايا اللغة غير

الإستيطيقية، أو التي يمكن تقصّيبها إلى ذهن الكاتب لتفسير ظهورها في أعماله تفسيراً يتتبع أصولها.

وقد نشر في هذا المجال إلى كتاب ككتاب الدون كيخوته كعمل فني لغوي (١٩٢٧) لهلموت هاتسفلد كمثل على التحليل المنظم لعمل مفرد. وقد نشر إلى العديد من الكتاب الذين تحدثوا مؤخراً عن مجافاة النصوص الشعرية لقواعد اللغة، أو عن ميلها إلى استخدام نحو مضاد، مع أنني اتفق مع إدوارد ستانكيفج Stankiewicz حين يقول إنه «ليس هناك ما يدعو اللغة الشعرية لأن تنتهك أياً من قواعد اللغة لتبقى كما هي، أي لتظل نوعاً من التعبير اللغوي الذي يتصف بقدر كبير من التنظيم والترتيب» (٤). ولا يمكنني في هذا السياق أن أفعل أكثر من الإشارة إلى كتابات شبتزر المبكرة التي تحاول إرجاع المزايا الأسلوبية إلى ما يفترضه من اتجاهات ذهنية لدى الكتاب الذين يدرسه - مستعينا أحياناً بافتراضات سيكولوجية، كما يفعل مثلاً حين يبحث في تردد كلمات مثل «الدم» و«الجراح» في كتابات هنري باربوس، أو بأفكار فلسفية يجدها مضمنة في أعمال كتابه، كما يفعل حين يقول إن تكرار تعبير «لأن» في كتابات شارل - لوي فليب يدل على الإستسلام للقدر عنده» (٥).

لكن تحليل العمل الفني الفرد سرعان ما يتسع ليشمل أعمال الكاتب كلها لأن الخصائص التي نلاحظها في عمل من أعماله تنتشر في بقية أعماله في معظم الأحيان. ومن الممكن التعرف على أسلوب كاتب مثل توماس كارلايل، أو هنري جيمس ووصفه بسهولة. ويعتبر كتاب فرانتس دورنيسيف (أسلوب بشارد ١٩٢١)، وكتاب وليم ك. ومست (أسلوب سامويل جونسون الثري ١٩٤١)، وكتاب فكتور فينوغرادوف (أسلوب بوشكين ١٩٤١) أمثلة رفيعة المستوى على الوصف المنظم لأسلوب كاتب بعينه. لكننا نستطيع المضي إلى ما بعد أعمال الكاتب الفرد لندرس مجموعة كاملة من الأعمال تنتمي إما لنوع من الأنواع الأدبية وإما لفترة تاريخية محددة، بلغة وطنية واحدة، أو بلغات تنتمي لبلاد مختلفة، وما أكثر العلاقات الممكنة في هذا المجال. لقد درس إرخ أودباخ في

كتاب المحاكاة (١٩٤٦) أساليب قطع اختارها من الأدب الغربي بدءاً بهوميروس وانتهاءً ببيروست من أجل أن يستعملها كنقاط انطلاق تمكنه من التعليق على التاريخ الفكري الاجتماعي، وعلى المفاهيم المتغيرة عن الواقع والوضع الإنساني. وقد جمع كتاب ستيفن ألان عن الأسلوب في الرواية الفرنسية (١٩٥٧) بين مختارات من الرواية بحسب تسلسلها التاريخي وبين التأملات النظرية. ونقصت الأنسة جوزفين مايلز في كتاباتها الكثيرة تطور بعض الوسائل الفنية على مر تاريخ الشعر الإنكليزي (٦). واستهدف موريس و. ثرول في مقالته «أسلوب الباروك في النثر الإنكليزي» (١٩٢٩) أن يستخلص مميزات أسلوب إحدى فترات الأدب الإنكليزي، بينما تتبع بحثه الآخرين «النثر الأتيكي في القرن التاسع عشر» و«النثر الأتيكي: لبسيس ومونتاني وبيكون» أسلوباً معيناً في ثلاث لغات (٧). وتبدو هذه جميعاً مواضيع ومناهج مشروعة نجحت في أداء ما استهدفت أدائه، ألا وهو وصف المميزات الخاصة بعمل من الأعمال، أو بالأعمال الكاملة مؤلف من المؤلفين، أو مجموعات من الأعمال، أو الأنواع الأدبية، أو الأنماط عن طريق تحليل أسلوبها اللغوي. ولست أرى وجه الصواب في اعتراض لويس ت. ميلك Milic على محاولة قام بها جيمس ر. سذرلند لتعريف نثر فترة عودة الملكية (٨). ربما كانت بعض التفاصيل في تحليل سذرلند خاطئة، ولكن ما رمى إليه أمر مقبول، بل مرغوب فيه، مثلما هي الحال بالنسبة للمحاولة التي جرت لتحديد صفات أسلوب الشعر الألماني القديم والتي قام بها ريشارد هاينزل منذ عام ١٨٧٥، R. Heinzel أو لدراسة الإنطباعية الألمانية التي أبدعت بها لويزة ثون Thon أيما إبداع (٩).

لقد قيل باستمرار إن هذا النوع من الدراسة الأسلوبية يلغي الحاجة إلى النظرية الأدبية والبوطيقا، وإن الدراسة الأسلوبية هي البوطيقا، وإن الدراسة الأدبية، إذا اعتبرنا الدراسة الأسلوبية جزءاً من اللغويات، هي جزء من اللغويات. وقد عبر رومان ياكبسن عن هذه الدعوى بقوة حين قال: «وما أن اللغويات هي العلم الشامل للبنية اللغوية، فإن البوطيقا تعتبر جزءاً لا يتجزأ من

اللغويات» (١٠). وقال داماسو ألونسو، منطلقاً من مسلّمات مختلفة تماماً في كتابه فن الشعر الأسباني «إن الدراسة الأسلوبية هي كلّ ما هنالك من علم أدبي» (١١). لكنني أرى أن هذا الرأي خاطيء. أنا آخر من ينكر أهمية اللغويات الهائلة في دراسة الأدب - في دراسة الأغمات الصوتية التي يستحيل إجراؤها دون استعمال مفهوم الصوت الدالّ، وفي دراسة الإيقاع والأوزان، وفي دراسة المفردات والتراكيب النحوية، ولربما حتى في دراسة البنى اللغوية التي تتجاوز حدود الجملة، مثلما حاول ساميول ر. ليفن أن يثبت في كتاب البنى اللغوية في الشعر (١٩٦٢). غير أنني لا أفهم كيف نستطيع مناهج اللغويات أن تتعامل مع الكثير من المميزات في العمل الأدبي الذي لا يعتمد على صيغ كلامية محددة.

أنا أسلم منذ البداية بأن كل تفكيرنا، وهذا يشمل تفكيرنا حول الأدب من دون شك، يتم بواسطة اللغة وأن العمل الأدبي لا يُدرَك إلا من خلال لغته. وقد وجدت ما قام به رومان إنغاردن من تحليل ظواهري في العمل الأدبي (١٩٣١) مفيداً جداً حول هذه النقطة. إذ أن مفهومه الخاص بالتنظيم الطبقي للعمل الفني يرينا أن ذلك العمل يحتوي على طبقة صوتية أساسية تنشأ منها وحدات معنى تعكس لنا بدورها عالماً من الأشياء (لا تتطابق بالطبع مع الأشياء التي نجدها في العالم الحقيقي)، وهذه لها مكانتها الخاصة بها ويمكن وصفها وصفاً مستقلاً عن الطبقة اللغوية التي نتعرف عليها من خلالها. ويزودنا تاريخ الأدب العام بأدلة كثيرة على صحة هذا الرأي. فالملوثيات والنيحات والصور والرموز والحجبات والخطط التأليفية والأغمات التي نجدها في الأنواع الأدبية، وأنماط الشخصيات والأبطال، والصفات التي تتصف بها الأعمال الأدبية، كالمأساوية والكوميديّة، وتلك التي تتناول المواضيع الجلييلة والمضحكة: هذه كلها أمور يمكن بحثها، وقد بحثت فعلاً بحثاً مفيداً دون الالتفات إلى الصياغات اللغوية إلا في أقل الحدود. وتكفي حقيقة أن كبار الشعراء والكتّاب - هوميروس، فرجيل، دانتي، شكسبير، غوته، تولستوي، دوستوفسكي - كان لهم تأثير هائل من خلال ترجمات غالباً ما كانت ضعيفة مهلهلة لا تكاد تعطي أي فكرة عن خصائص

أساليبهم لإثبات الاستقلال النسبي للأدب عن اللغة. واستنكار البحث، الذي هو عماد الدراسة الأدبية، بحجة أنه لا يهتم، أو يكاد لا يهتم بالنسيج اللغوي للعمل الأدبي، معناه استنكار الغالبية العظمى من الدراسات الأدبية الجادة. وليس صحيحاً أن هذا الاستنكار لا يلغي إلا التقويّعات الانطباعية والآراء المبسّرة والأذواق الفردية. وفي ظني أن كل ذلك يدل دالة كافية على ضرورة وجود دراسات في البوطيقا على المستوى العالمي. لكن قد ندعم هذا الزعم أيضاً بقولنا إن بعض القضايا التي تثيرها البوطيقا هي أيضاً قضايا في الإستطيقا العامة (وليس الأدب وحسب)، وهي لهذا لا تقع تحت طائلة الدراسات اللغوية والأسلوبية. وقد أُنْشِرَ إلى التمثيل الإيمائي الذي قد يكون جزءاً من فن المسرحية، أو إلى الحبكة، أو الثيمات، أو الموتيفات وإلى الصور المستخدمة في الأفلام الصامتة، والتي غالباً ما تكون مفهومة ومؤثرة استطيقادون الرجوع إلى ما يرافقها من شروح مكتوبة. وقد يعتمد الفيلم على حيكات وثيرات وموتيفات وصور نشأت أصلاً في الأدب. ونحن نعلم بالمشكلات والقضايا التي تنشأ من تحويل الروايات والمسرحيات إلى أفلام، ولكن تحويلها يثبت أن الوسائل والفنون الأدبية يمكن نقلها إلى واسطة تعبيرية غير لغوية. ولقد يقال بطبيعة الحال إنه لا التمثيل الإيمائي، ولا الأفلام السينمائية يتميان إلى الأدب. ولكن تداخل الوسائل والطرق الفنية ما بين الفنون المختلفة يؤيد ما نذهب إليه من أن العمل الفني ليس مجرد عمل فني قوامه الكلمات أو اللغة، إذا ما شئنا استخدام عنوان المرجع المعروف الذي كتبه فلفغانغ كايزر.

إن من الممكن أن يكتَبَ المرء تاريخاً للأشكال الروائية، كما فعل كل من روبرت شولز وروبرت كُليغ في طبيعة الرواية (١٩٦٦)، وهو كتاب لا تكاد تجد فيه أثراً لِلْغَةِ القصّة. ومن الممكن أن يكتَبَ تاريخاً لثيرات أو لأساطير مثل أسطورة بروميثيوس، كما فعل ريمون تروسون في دراسة له تثير الإعجاب (١٢). ومن الممكن أن يتبع المرء صورة الجَنَّة الأرضية من خلال الآداب المختلفة، كما فعل أ. بارتليت جاماتي مؤخراً (١٣). ومن الممكن أن يناقش المرء طبيعة المأساة أو

الكوميديا دون النظر في أسلوب سوفوكليس أو شكسبير أو أرسطوفانس أو مولير. هذه حقائق ينكرها بعض مروجي الدراسة الأسلوبية التي لا يعترض عليها أحد. غير أن دعوتهم لإدراج هذه الأنواع من الدراسة ضمن الدراسة السيكلولوجية، أو تلك التي تتناول تاريخ الثقافة تبدو لي شديدة التطبيق. لا شك في أن بعض القضايا التي تثيرها تلك الدراسات تتداخل مع ما يجاورها من دراسات. إذ لا يستطيع المرء أن يبحث في طبيعة المأساة دون الإشارة إلى الدين والطقوس، ولا يستطيع أن يفصل تاريخ الأشكال القصصية عن قضايا مثل مكانة الراوي، أو طبيعة الجمهور المخاطب في لحظة من لحظات التاريخ. ولقد كنتُ دعوتُ باستمرار إلى التركيز بشدة على دراسة العمل الفني نفسه، وقد أكون ربما بالغتُ في التفريق بين الطرق الداخلية والخارجية في تناول الأدب. لكنني لا أزال عند رأيي، وهو أن هناك الكثير من القضايا الأدبية حقاً مما لا يصلح تحليل الأسلوب كلفة. وتشكل هذه الأمور قدراً هائلاً من المعرفة التي يمكن أن ندعوها البوطيقا أو النظرية الأدبية. ولابد من التأكيد على أن البوطيقا هذه، وهي علم يتجاوز حدود اللغة الواحدة لأنه عالمي المجال، هي علم تجريبي يهتم بمتعدّد تاريخي لا يؤدي إلى نظام فكري بالمعنى الذي يمكن أن تؤدي به الدراسة اللغوية إلى تشييد نظام فكري. ولقد كانت محاولة نورثرب فراي لإقامة مثل ذلك النظام في تشريح النقد (١٩٥٧) مقضياً عليها بالفشل منذ البداية مهما بلغ من تشابك خطوط أنماطه ورموزه وأنواعه الأدبية وأساطيره ومن حذقه في ربطها معا. ولقد أصاب هيوغو فريدرخ عندما قال في معرض رفضه مطامح مشابهة داعبت خيال البنيوية الفرنسية الجديدة. «إن أي نظام يقصد منه تفسير كلّ الظواهر الأدبية باعتبارها علاقات وروابط داخلية محدودة لا يمكن أن يوجد» (١٤).

أنا أعلم أن اصطلاح الأسلوب قد استخدم بمعنى يتجاوز مفهوم الأسلوب كلفة، خاصة في الحركة التي تدعي البحث الأسلوبي *Stilforschung* وأن هذا الاستخدام قد أثر على ما حصل في إيطاليا وإسبانيا من تطورات تأثيرا كبيرا. فقد قال المرحوم ألرخ ليو إن كل ما يصنع الكيف (لا الدولذاء) في العمل الفني هو

الأسلوب - ولا ينحصر ذلك في التعبير اللغوي، بل يشمل البنية ككل والشخصيات والمواقف وحتى الحكمة والأحداث. (١٥) أي أن الأسلوب هو الشكل أو أنه العمل ذاته. وهذا هو رأي بندتو كروتشه في الأساس رغم أن كروتشه الذي ينطلق في تفكيره من منطلق أحادي جامد ينتهي إلى القول إن الأسلوب مرادف للشكل أو التعبير، ولذا فهو اصطلاح زائد عن اللزوم. (١٦)

عاد اصطلاح الأسلوب، حسب هذا المفهوم للدراسة الأسلوبية، إلى الدراسة الأدبية، بعد أن كان قد تحول من معناه الأصلي (المستمد من آلة الكتابة Stylus، واستعمل في مجالي فن العمارة والنحت، ويبدو أن فنكلمان في كتاب تاريخ الفن في العصور القديمة (١٧٦٤) كان أول من وصف المراحل المختلفة من مراحل أسلوب الفن اليوناني، وقد ترسخت مصطلحات مثل القوطية، وعصر النهضة، والباروك، والروكوكو في تاريخ الفن، ثم انتقلت منه إلى الأدب. وقد بينت ذلك بالتفصيل في بحثي الخاص بتاريخ اصطلاح الباروك، (١٧) ويمكن عمل الشيء نفسه مع بقية المصطلحات المشتقة على غرار مصطلحات التاريخ الفني، ولقد كان تأثير كتاب هاينرخ فلفنر أسس تاريخ الفن (١٩١٥) على الدراسات الأدبية قويا بشكل خاص في ألمانيا، ولكن يكفي أن نشير إلى كتب مثل كتاب ولي سايفر أربع مراحل في تطور أسلوب عصر النهضة (١٩٥٥)، وكتابه من الروكوكو إلى التكعيبية (١٩٦٠)، أو كتاب روي دانييل ملتون بين التأنيق والباروك (١٩٦٣) لنرى أن هذا المعنى لا يزال شائعا وناجحا جدا لأنه يستند إلى إحساسنا بوحدة الفنون أو بوحدة روح العصر، ويتطور الفنون الذي يروق لنا أن نراه وكأنه تطور واحد مهما بلغ من بعد التشابهات والتوازيات التي نجدها مابين الفنون عن الإقناع لدى إنعام النظر فيها. والمفهوم اللغوي للأسلوب هنا لا يجد له مكانا، ولست أنوي هنا أن أناقش القضايا التي يثيرها مثل هذا الاستخدام للكلمة لأنني حاولت انتقاده من قبل، ربما بقدر مبالغ فيه من الصرامة. (١٨)

لقد افترضت في كل ما بينته من الفروق بين أنواع الدراسة المختلفة أن البيوطيقا والدراسة الأسلوبية نوعان وصفيان من الدراسة يهدفان إلى الملاحظة

والتصنيف وتحديد المميزات التي نجدها إما في الأسلوب اللغوي وإما في الوسائل اللغوية المستخدمة في الأدب، ولاشك في أن ذلك هو ما يطمح إليه عصرنا العلمي : فالموضوعية، ونفاذ الأحكام التقويمية، والامتناع عن النقد هي المنهج السائد. ولقد أكد لنا سول سابورتا أن «اصطلاحات القيمة والغرض الاستطريقي إلخ» لا تنتمي إلى مصطلحات العالم اللغوي. (١٩)، ويكفي للتدليل على ذلك شيوع المناهج الكمية في دراسة الأسلوب، سواء أكانت هذه المناهج تعتمد على الإحصاء، أو على الحاسب الآلي [الكمبيوتر]. وأنا شخصيا لست من أعداء هذه المناهج، ولكنني أشك في كفايتها بالنسبة لبعض المشكلات، وأرفض اعتبارها الدواء لكل داء. فالعلاقات الكمية تثبت وجود وظائف تعتمد على بعضها البعض، لا بد من أن نجدها في تآلية العمل الفني، لكنها لا تحدد معناه الرئيس وأهميته التاريخية والاجتماعية والإنسانية بشكل عام. لكن هناك من الباحثين من قد يظن أنهم يكرهون الطريقة الكمية في البحث يرفضون أخذ الأحكام التقويمية بنظر الاعتبار. فقد قال نورثرب فراي مثلاً في المقدمة الجدلية لكتابه تشريح النقد (١٩٥٧) ذي الأثر البعيد «إن دراسة الأدب لا يمكن أن تقوم على الأحكام التقويمية»، «وأن النقد يجب أن يمضي قدماً نحو سعة في الأفق لا تفرق بين الغث والسمين». (٢٠). وأشار ألرخ ليو، الذي تختلف خلفيته عن خلفية نورثرب فراي تماماً، بما يشبه الرعب إلى خطر زحف التقويم إلى منهجه في الدراسة الأسلوبية. (٢١) ومن السهل استكثار الأمثلة من هذا النوع. أما أنا فأرى أن فكرة إفراغ الدراسة الأدبية من أي مستوى كان من النقد بمعنى التقويم والحكم مقضي عليها بالفشل. فمجرد اختيارنا لبعض النصوص من بين ملايين النصوص الأخرى للدراسة هو حكم نقدي، رغم أن هذا الحكم قد يكون موروثاً وقبل دون تمحيص. إذ أن الاختيار تم بناء على أحكام تقويمية سابقة قام بها القراء والنقاد، بل والأساتذة. ولا يمكن أن تتم دراسة أي عمل فني دون اختيار الخصائص التي نود بحثها وزاوية النظر التي سوف نعالجها من خلالها. أي أننا نوازن ونمحّص ونقارن ونختار في كل خطوة نخطوها.

كذلك لا يمكننا أن نتفادى تفضيل بعض الكتاب على بعضهم الآخر. أنا أفهم الاستياء من المفاضلات القائمة على معيار واحد وأتعاطف مع السخرية التي صبها كل من ت. س. إليوت ونورثرب فراي (الذي استعار كناية إليوت) على سوق الأسهم الأدبية: «لقد عاد ذلك المستثمر الثري ت. س. إليوت إلى شراء أسهم ملتون بعد أن تخلص منها في السوق، أسهم دُن وصلت أعلى سعر لها ولعلها مقبلة على الانخفاض، ولربما تحسنت أسهم تنسن قليلا، أما أسهم شلي فلا تزال ضعيفة». (٢٢) نعم، قد تصدمننا فجاجة بعض الأحكام حول كتاب الطبقة الأولى وكتاب الطبقة الثانية، حول من هو جيد ومن هو أجدود ومن هو الأجدود. لكن الظن بأن بوسعنا إدارة الظاهر لمشكلة الكتب المعتمدة في الأدب ضرب من الوهم. وهذه المشكلة بحثها في تطورها التاريخي إرنست روبرت كورتيسوس في الآداب الأوروبية الرئيسة. (٢٣) وقد قلت أنا نفسي في معرض محاولتي دحض النسبية التاريخية التي نادى بها باحث ممتاز مثل إرخ أورباخ «إن هناك انقاسا واسعا على ما هي عيون الأدب، على الكتب الأدبية المعتمدة الرئيسة». (٢٤) فهناك فرق لا يمكن نكرانه بين الفن العظيم والفن السقيم: بين «قصيدة حول مزهرية إغريقية» وقصيدة تنشرها جريدة محلية، بين «أنا كارينشا لتولستوي» وبين قصة تنشرها مجلة قصص رومانسية حقيقية. أما النسيون فيناون بأنفسهم عن قضية الشعر السقيم. ولقد اضطر نورثرب فراي للاعتراف أن «ملتون أغنى وأجدى للدراسة من شاعر مثل بلاكستون». وكثيرا ما أدلى فراي بأحكام تقويمية. فهو يقول في كتابه المذكور إن مسرحية الطيور لأرستوفانس «أعظم مسرحياته»، ويدعو كتاب روبرت بيرتن «تشرريح المألينحوليا» «أعظم أمجية مبنية» باللغة الإنكليزية كتبت قبل سوفيت. (٢٥)

• أمجية مبنية : Menippean Satire

نوع من الأدب الهجائي الذي ينسب إلى الفيلسوف مينيپس Menippus من أتباع الفلسفة الكلية، وهي تطور من الشعر الهجائي غلب عليه النثر في أشكاله المتأخرة رغم أنه كثيرا ما يمزج النثر والشعر. والأهجية المبنية، كما يصفها نورثرب فراي في التشرريح (Anatomy, P. ٢٢٠ =

إن علينا أن نواجه مشكلة النقد كتقويم لأن علينا أن ندرك أن العمل الفني ليس مجرد تجميع لحقائق أو خصائص محايدة بل هو بطبيعته شيء مشحون بالقيم. وهذه القيم لا يقتصر عملها على أن تصبح جزءا من بنية، حسيا تقول ظواهرية رومان إنغاردن الهوسرلية. فمجرد إدراكي أن بنية ما هي عمل فني تتضمن حكما تقويميا. والوصف الأدبي والتقويم أمران لا انفصالان، إذ لا ينمو التقويم من الوصف فحسب، بل هو مفترض ومضمن في عملية الإدراك نفسها. وقد قبل مؤخرا ي. د. هيرش الابن في بحثه «التقويم الأدبي كمعرفة» رأيي في القيمة والمعرفة مع أنه كان قد خالفني من قبل حول نظرية التفسير وبين مدى اتفاق هذا الرأي مع رأي كانت. والأحكام التقويمية، بكلماته هو، «مضمنة بالضرورة في العلاقة القائمة بين المعاني وبين المواقف الذاتية المتصلة بها» (٣٦).

وهكذا نجد أن علينا أن نواجه مسألة ما إذا كان الأسلوب، أو أي أسلوب معين، أو أي وسيلة أسلوبية أمر يصلح لأن يكون معيارا للقيمة الإستطيقية. إذا أخذنا الأسلوب كشيء منفصل عن كلية العمل الفني فإنه لا يصلح، لقد تحكمت معايير القدرة على التوصيل في الأوصاف التقليدية للأسلوب، معايير مثل الوضوح والحيوية والقدرة على الإقناع، إلخ- وهي كلها تصنيفات بلاغية لا يمكنها بحد ذاتها أن تخلق القيمة الفنية لنص من النصوص. فالغموض والإبهام ومجافاة المنطق، وحتى الرتابة قد تسهم في بعض الحالات في خلق القيمة الإستطيقية. كذلك لا يمكن لوجود خاصية من الخصائص الأسلوبية المحددة أن تخلق القيمة الفنية لنص من النصوص. فالمبالغة قد تكون فعالة من الناحية الفنية. ولا يفضي النسيج الصوتي الكثيف إلى قيمة شعرية عالية بالضرورة. لقد

(309 لا تتناول البشر بقدر ما تتناول اتجاهاتهم الفكرية ولا تركز على نوافضهم الاجتماعية بقدر ما تركز على اتجاهاتهم الفلسفية نحو الحياة، ولذا فإن الأهمية المنية «تشبه الاعتراف في قدرتها على معالجة الأفكار والنظريات المجردة وتختلف عن الرواية في خلق الشخصيات، إذ تكون فيها الشخصيات أقل واقعية، ويقصد منها أن تمثل الأفكار التي خلقت لتعبر عنها».

[الترجم]

استشهد أحدهم - بحق - بقصيدة «الغراب» ليو باعتبارها مثالا بارزا على «الابتذال في الأدب»، (٢٧) إذ أن أنماط قوافيها وأصواتها المعقدة لا تحمّلها إلى قصيدة جيدة. وهناك الكثير من القصائد التي تدل على مقدرة فائقة في النظم في الكثير من اللغات دون أن تكون ذات قيمة إستيطيقية كبيرة. كذلك لا يمكن للمفردات، أو المحسنات البديعية الخاصة، أو المطابقات النحوية، أو تراكيب الجمل أن تخلق القيمة الإستيطيقية. أنا من المعجبين بالبراعة التي أبداهها كل من رومان ياكسن وكلود ليفي شترواس عندما حللا سونيتة بودلير «القطط». (٢٨) فقد بينا التوازيات والتطابقات والتكريرات والمقابلات بشكل مقنع، ولكنني لا أرى أنها أثبتا، أو أنه كان بإمكانها أن يثبتا أي شيء عن قيمة القصيدة الإستيطيقية. لذا فإنني أتفق مع مايكل رفاتير حين يقول: «ولا يعطينا التحليل النحوي لأي قصيدة أكثر من نحو تلك القصيدة». (٢٩) وقد كان ياكسن نفسه قد بين منذ وقت طويل أن عنصر المجاز الذي يقال إنه عنصر لا غنى عنه في الشعر، يمكن التخلي عنه أحيانا، أو الاستعاضة عنه بالمجاز المرسل أو بالأصداء النحوية والمقابلات. (٣٠) وقد مثل ياكسن بقصيدة «كنت قد أحبيت» باعتبارها قصيدة تخلو من الصور الشعرية، وقد أضيف أنا قصيدة «نحن سبعة» لوردزورث، وقصيدة «أنا أحب كل الأشياء الجميلة، أبحث عنها وأعبدّها» لروبرت برجز، وهما قصيدتان لا ينكر أحد قيمتهما الإستيطيقية. قد ندعو هذا النوع من الشعر شعر التصريح، وهو الاصطلاح الذي استخدمه مارك فان دورن لأول مرة للدفاع عن شعر درايدن. (٣١) لكن يمكن القول إن الشعر كلّ مجازي لمجرد كونه شعرا، لغة، محاكاة، وليس حياة، وهو رأي فصل القول فيه كل من وليم ك. ومُست، وكُليانث بُركس في خاتمة كتابها النقد الأدبي: تاريخ موجز. ولكن يبدو لي أن استعمالهما لكلمة المجاز يختلف عن الاستعمال المألوف، لأنها يعتبران العمل الفني كلّ مجازا فيقولان «إن المجاز هو العامُّ المُجسّد أو الذي يبدو مجسّدا». (٣٢)

استنتج مما تقدم أنه لا يمكن أن يقوم التقييم الشامل على أساس التحليل

اللغوي أو الأسلوبي فحسب رغم أن النسيج الصوتي المعقد، والبنية النحوية المتماكة، والشبكة الكثيفة من الكنايات الفعالة قد تسهم في القيمة الإستيقية الكلية للعمل الفني. كذلك لا يمكن أن يفضي أي معيار مستمد من مصدر العمل إلى قيمة إستيقية. ولا يؤدي تعرّف ليوشبترز القطن على الخصائص السيكلوجية عند الكاتب، وهي الخصائص التي يلاحظها في عاداته الأسلوبية، إلى تحديد القيمة الإستيقية في أعماله. بل على العكس من ذلك، نشعر أن شبترز غالباً ما يبالغ في تقويم كتّاب محدودي القيمة من أمثال شارل-لوي فليب، أو جول رومان لأنه استطاع أن يثبت مثل تلك العلاقات بين العقل والكلمة. كذلك بالغ رومان ياكسن في تقويم قصائد مكنته من تحليل أصواتها أو نحوها، أو أعجبته لأنها تُجري تجارب لغوية، مما أدى بياكسن إلى الإخلال بالمنظور الخاص بتاريخ الشعر الحديث. وقد جعله ميله الخاص للشعر الذي يتلاعب باللغة يُعلي من شأن هذا النوع من الشعر على حساب التراث الشعري العظيم. وجعله يفضل المدرسة المستقبلية على المدرسة الرمزية باستمرار.

إن علينا أن نصبح نقاداً بالمعنى الحرفي لنرى وظيفة الأسلوب ضمن كُلية لا بد من أن تلجأ إلى قيم تتجاوز اللغة والأسلوب، إلى الاتساق والتناسق في العمل الفني، إلى علاقاته بالواقع، إلى نفاذ نظرته في معنى ذلك الواقع، ومن ثم إلى مغزاه الاجتماعي ثم الإنساني. ولذا فلا يمكننا تجاهل المعنى الذي أعطاه غوته لكلمة الأسلوب في أول مقالة كتبها بعد عودته من إيطاليا تحت عنوان «المحاكاة الساذجة، العادة، الأسلوب» (١٧٨٨). فقد قال إن «المحاكاة» هي أدنى مرحلة من مراحل الفن: وتنشأ العادة عندما يعبر الفنان عن نفسه، أما «الأسلوب» فهو فوق المحاكاة الموضوعية والعادة الذاتية. ذلك «أنه يقوم على أعمق أسس المعرفة، على جوهر الأشياء، بقدر ما تتاح لنا معرفة ذلك الجوهر بواسطة الأشكال المرئية المحسوسة». والأسلوب هو المصطلح الذي ندعوه أعلى مرحلة وصلها الفن، أو يمكن أن يصلها. (٣٣) والأسلوب بهذا المعنى مطابق للفن العظيم. أي أنه مفهوم نقدي، ومعيار تقويمي.

الدراسة الأسلوبية والبويطيقيا والنقد الأدبي

(١) « بنية الأمر الواقع في اللغة الإسبانية » . Die fait- accompli Dar-
stellung im Spanischen .

في دراسات أسلوبية : Stilstudien

(ميونخ ، ١٩٢٨) ، ص ٢٥٨ - ٢٨٩ ، أما الاقتباس فيرد على ص ٢٨٩ .

(٢) اللغة والفكر والواقع ، تحرير جون ب . كارول (كيمبرج ،

ماساشوستس ، ١٩٥٦) ، ص ٢٣ . Language, Thought, and

Reality, ed. John B. Carroll

(٣) مثلاً جورج ل . تراغر وهنري لي سميث : موجز تركيب اللغة

الإنكليزية George L. Trager and Henry Lee Smith, An

Outline of English Structure (نورمن ، أوكلهوما ، ١٩٥١) ،

ص ٨٦ وما بعدها .

(٤) « اللغويات ودراسة اللغة الشعرية » Edward Stankiewicz ،

في «Linguistics and The Study of Poetic Language»

الأسلوب في اللغة Style in Language, ed. Thomas

E. Sebeok تحرير توماس ي . سيبيوك (بوسطن [كذا] ، والصحيح

كيمبرج ، ماساشوستس) ، ١٩٦٠ ، ص ٧٠ .

(٥) دراسات عن هنري باربوس Leo Spitzer, Studien zu Henri

Barbusse (بون ، ١٩٢٠) ، و«الخوافز شبه الموضوعية عند شارل

لوي فليب» . Pseudoobjektive Motivierung bei

Charles-Louis Phillipe

دراسات أسلوبية ، ١٦٦/٢ - ٢٠٧ Stilstudien .

(٦) مثلاً الفترات والأنماط في الشعر الإنكليزي (بيركلي ، ١٩٦٤)

. Josephine Miles, *Eras and Modes in English Poetry*

واستمرارية اللغة الشعرية (نيويورك، ١٩٦٥) *The Continuity of Poetic Language*

(٧) جمعت هذه الدراسات في كتاب بعنوان الأسلوب والبلاغة والإيقاع
(برنستن، ١٩٦٦). Morris W. Croll, *Style, Rhetoric and Rhythm*

(٨) «ضد تنميط الأساليب» Louis T. Milic, *Against The Typology of Styles*
في مقالات في اللغة والأدب، تحرير
سيمور جاتسن وسامبول ر. *Essays on the Language of Literature*, ed. Seymour Chatman & S. R. Levin
(بوستن، ١٩٦٧)، ص ٤٤٢ - ٤٥٠.

(٩) حول الأسلوب في الشعر الألماني القديم (ستراسبورغ، ١٨٧٥)،
Richard Heinzel *Über den Stil der altgermanischen Poesie*
لغة الانطباعية الألمانية (ميونخ، ١٩٢٨). Luise Thon, *Die Sprache des deutschen Impressionismus*
(١٠) الأسلوب في اللغة Style in Language, ed. T. E. Sebeok
تحرير سيبوك، ص ٣٥٠.

(١١) مدريد، ١٩٥٠، ص ٤٢٩. أنا أعلم أن دون ألونسو يستعمل
اصطلاح «الدراسة Poesia espanola»
الأسلوبية Stylistics بمعنى واسع جدا. انظر مايقوله في اللحظة
الحرية: مقالات في طبيعة الأدب (لندن، ١٩٦٤، ص ١٤٩).

The Critical Moment: Essays on The Nature of Literature

(١٢) بروميثيوس في الأدب الأوروبي (جزءان، جنيف، ١٩٦٤)،
Raymond Trvossou, *Le Theme de Promethee dans la litterature europeenne*
ودفاعه في الدراسات الموضوعية (التيمة): مقال في المنهج

(باريس، ١٩٦٥). Les Etudes de themes: Essai de

.methodologie

(١٣) اللجنة الأرضية والملحمة في عصر النهضة (برنستون، ١٩٦٦). A. Bart-

lett Giamatti, The Earthly Paradise and The Renaissance Epic

(١٤) « البنيوية والبنية من وجهة نظر علم الأدب » Hugo Friedrich,

Strukturalismus und Struktur in literaturwissenschaftlicher

Hinsicht في عصر التنوير الأوروبي: هريبرت ديكممان في عيد ميلاده

الستين (ميونخ، ١٩٦٧)، ص ٨١. Europäische Aufklärung, Her-

Geburststag . bert Dieckmann zun 60

(١٥) البحث في الأسلوب والوحدة الشعرية (ميونخ، ١٩٦٦)، ص ٣٠.

, Ulrich Leo, Stilforschung und dichterische Einheit

(١٦) الإستيقا Estetica (ط ٨، باري، ١٩٤٥)، ص ٧٩.

(١٧) ١٩٤٦، أعيد نشر هذه الدراسة في كتابي مفاهيم نقدية (نوهيفن،

١٩٦٣، Concepts of Criticism، مع إضافة لها (١٩٦٢) تضم بعض

الإضافات والتصويبات.

(١٨) انظر الفصل المعنون «الأدب والفنون الأخرى» Literature and The

Other Arts في كتابي نظرية الأدب (نيويورك، ١٩٤٩). Theory of

Literature

(١٩) الأسلوب في اللغة Sebeok, ed, Style in Language تحرير سيبويك،

ص ١٣.

(٢٠) برنستون، ١٩٥٧، ص ٢٠، ٢٥. Northrop Frye, Anatomy of

. Criticism

(٢١) المصدر المشار إليه حاشية رقم ١٥، ص ٢٢.

(٢٢) قارن ت. س. إليوت: «ما هو الشعر الثانوي؟» (١٩٤٤)، T. S. Eliot,

- On Poetry «What Is Minor poetry؟» في كتاب في الشعر والشعراء and Poets (لندن، ١٩٥٧)، ص ٤٨-٤٩، وفراي: تشريح النقد، ص ١٨. Frye, *Anatomy of Criticism*.
- (٢٣) الأدب الأوروبي والعصور اللاتينية الوسطى (بيرن، ١٩٤٨)، خاصة ص ٢٦٧ وما بعدها. Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*
- (٢٤) « النظرية الأدبية، النقد الأدبي، التاريخ الأدبي » (١٩٥٩)، «Literary Theory, Criticism and History» أعيد نشر هذه الدراسة في كتابي مفاهيم نقدية، ص ١٨ - ١٩. [والترجمة الحالية] Concepts of Criticism
- (٢٥) تشريح النقد، ص ٢٥، ٤٤، ٣١١. *Anatomy of Criticism*
- (٢٦) في النقد Criticism، تحرير ل. س. دمبو (مادسن، وسكونسن، ١٩٦٨)، ص ٤٥ - ٥٧.
- (٢٧) أولدس هكسلي: الابتذال في الأدب: استطرادات عن موضوع (لندن، ١٩٣٠). Aldous Huxley, *Vulgarity in Literature: Digressions from a Theme*
- (٢٨) في الإنسان ٢ (١٩٦٢)، ص ٥ - ٢١. L'Homme
- (٢٩) « وصف التراكيب الشعرية: تناولان مختلفان لقصيدة بودلير (القطط) »، Describing Poetic Structures: Two Approaches to Baude- lair, s Les Chats دراسات فرنسية من جامعة ييل، ٣٦ - ٣٧ Yale French Studies (١٩٦٦)، ص ٢١٣
- (٣٠) «القطب الكنائي والقطب المجازي»، «The Metaphoric and Metonymic poles» في أساسيات اللغة (لاهاي، ١٩٥٦)، ٧٦ - ٨٢. Fundamentals of Language
- (٣١) جون درايدن: دراسة الشعر (نيويورك، ١٩٤٦)، ص ٦٧، Mark van

Doren, John Dryden: A Study of His poetry نشر لأول مرة عام

١٩٢٠.

(٣٢) نيويورك، ١٩٥٧، ص ٧٥٠، W. K. Wimsatt & C. Brooks,

Literary Criticism: A Short History

(٣٣) الأعمال الكاملة، الطبعة التذكارية - Jubilaun- Samtliche Werke,

ausgabe, ed. Eduard von der Hellen تحقيق إدورد فون درهلن

(٤٠ جزء، شتتفارت، ١٩٠٣)، ٥٧/٣٣، ٥٩.



الفصل الخامس عشر

خريطة النقد المعاصر في أوروبا *

أعمل منذ سنوات عديدة على كتابة تاريخ للنقد الحديث منذ منتصف القرن الثامن عشر حتى الوقت الحاضر. وقد نشر من الكتاب جزءان عام ١٩٥٥، وجزءان آخران عام ١٩٦٥ وصلا بالتاريخ حتى حوالي عام ١٩٠٠. ولا يزال الجزء الأخير عن القرن العشرين في طور الإعداد. ومن الواضح أن الكتابة عن القرن العشرين أصعب من الكتابة عن القرنين الثامن عشر والتاسع عشر لأنه ليس هناك كتاب مثل كتاب سيتسيري تاريخ النقد والذوق الأدبي في أوروبا (الذي نشر ما بين عامي ١٩٠١ و١٩٠٤) يعطي حتى بعض الملامح للوضع. هناك بطبيعة الحال بعض الكتب والمقالات عن التطورات التي حصلت في بعض الأقطار، ولكن حتى هذه ليست وفيرة وأكثرها فات أوانه. غير أننا نستطيع أن نرى بوضوح، من وجهة نظرنا عام ١٩٦٩، من هي الشخصيات الرئيسة في النقد الأدبي خلال العقود الأولى في هذا القرن: فلا شك في أن بنديتو كروتشه في إيطاليا، وألبير تيبودييه، وشارل دوبو، وبول فاليري في فرنسا، و ت. س. إليوت، وأ. أ. رتشاردز، وف. ر. ليفس في إنكلترة هي الأسماء التي لا يتردد المرء في ذكرها في هذا المجال. ولسوف يبدو اسم غيورغ لوكش ألمع ناقد ماركسي في الشرق، من وجهة نظر الغرب على الأقل، ويبدو أن أورتيغي غاسيت هو أشهر نقاد إسبانيا(١).

وإذا أردنا أن نعرف حالة النقد في الوقت الحاضر - وهذه معرفة لا غنى عنها حتى بالنسبة لمؤرخ الماضي البعيد - فإن حيرتنا تزداد. ذلك أن اختيارنا لكبار

* العنوان الرئيس لهذا الجزء (p.p. 344) A Map of Contemporary Criticism in Europe

(360) — من كتاب Discriminations للمؤلف.

النقاد يصبح أكثر إثارة للجدل مع ازدياد التنافر بين الأصوات وازدياد التصارع بين الآراء حدة وخشونة، مما يجعل الصورة تتذبذب وتتبدل بشكل يثير القلق لأنها تكاد تتغير كل سنة تقريباً. ربما كان ممكناً أن يحبس المرء نفسه في مكتبة حسنة التجهيز ليقرأ كل ما يستطيع قراءته لتكوين رأي ما عن الوضع الراهن في كل بلد. ولكن ذلك لا يكفي فيما يبدو. لا شك في أن المرء أن يعرف الكتب وأن يقرأ الدوريات، ولكن هناك حاجة إلى التعرف على الجو السائد، على جغرافية المنطقة، وعلى الأهمية النسبية للناس والكتب والقضايا عن طريق الصلات الشخصية.

لقد سافرتُ إلى أنحاء أوروبا مراراً خلال السنوات القريبة الماضية والتقيتُ بالنقاد والباحثين وتحديثت معهم حديثاً حراً صريحاً دون إجراء المقابلات الرسمية معهم (فأنا أكره آلات التسجيل). ولذا أرجو أن أكون قد حصلت على معرفة كافية بما أدعوه جغرافية النقد المعاصر في أوروبا أو خريطته. ولربما أعطتنا رحلة قصيرة تشبه رحلات كوك في البلاد الرئيسة شعوراً بالنشاط النقدي الهائل في أوروبا هذه الأيام. لقد كان إحساس واحد على الأقل من الأحاسيس التي عدت بها من رحلاتي، إحساساً يدعو إلى التأمل. ذلك هو الإحساس بأن المفجوات تنسج ما بين التراث القومي والآخر رغم كل المحاولات التي تجري لبناء الجسور. وبالشدة التي تتمسك بها الشعوب الأوروبية الرئيسة بتراتها النقدي المتميز كل على حدة - وحتى بالمفجوات العميقة التي تفصل المدارس والأيديولوجيات والأفراد ضمن الأمة الواحدة. قد يشعر المرء أحياناً بهبوط العزيمة من هذه الرطانة العجيبة التي حاقت بالنقد الأدبي ربما أكثر مما حاقت بأي نشاط إنساني مماثل آخر. فمن الصعب أحياناً أن نفهم مصطلحات كثير من النقد الأجنبي وفرضياته إذا ما بدأنا بأفكار مسبقة، ومفردات تميز نحن بها كما هو الحال دائماً. وصار من الضروري أن نمارس نوعاً من البهكوانيات الذهنية - أو أن نتنازل عما تميز به كأفراد (إن شئنا تخفيف حدة التعبير) - من أجل أن تتمكن من الدخول في أذهان رجال مختلفين يدأون من مسلمات تختلف اختلافاً يَبِئاً عن مسلماتنا. لكنني

لحسن الحظ لم أذهب إلى هناك خالي الوفاض لأن تجربتي كانت متنوعة تنوعاً كافياً خلال الجزء الأول من حياتي في أوروبا. وهو الجزء الذي قضيت معظمه في تشيكوسلوفاكيا وإنكلترا.

إن الأمريكيين يعرفون عن إنكلترا أكثر مما يعرفون عن سواها لأسباب معروفة. وقد تميزت العلاقات بينهما في مجال النقد الأدبي بأنها كانت قوية في هذا القرن بشكل خاص. فقد كان لاثنتين من الأمريكيين استوطنا في إنكلترا - هما عزرا باوند، و ت. س. إليوت - تأثير عظيم. ومن الممكن اعتبار أ. أ. رتشاردز، ذلك الإنكليزي الذي انتقل من كمبرج الواقعة على نهر الكام إلى كمبرج الواقعة على نهر تشارلز أبا النقد الجديد في أمريكا. وكان رتشاردز أستاذ وليم إيمبسون أيضاً، ومارس هو إليوت تأثيراً عظيماً على بدايات ف. ر. ليفس الذي لا يزال، وهو في الرابعة والسبعين، من أبرز نقاد إنكلترا.

أبدى تلامذة ليفس وأتباعه الكثيرون قدراً هائلاً من النشاط. وقد نشر ل. سي. نايتس، وهو من الجيل الأكبر من أتباع ليفس اكتسب شهرته بهجومه الشهير على أ. سي. برادلي في مقالة بعنوان «كم طفلاً ولدت الليدي مكبث؟» (١٩٣٣) نشر مؤخراً كتاباً بعنوان بعض المواضيع الشكسبيرية (١٩٥٩) ودراسة هاملت (١٩٦٠). وكتب ديك ترافرسي، الذي يعود أصله إلى ويلز رغم اسمه الإيطالي، عدة دراسات عن شكسبير. وأنتج مارتين ترنيل، المختص بمجلة سكروتي في الأدب الفرنسي، سلسلة لم تنقطع من الكتب منها الرواية في فرنسا، (١٩٥١) وبودلير (١٩٥٣)، وفن الرواية الفرنسية (١٩٥٩). وقد كُتِبَ دليل بلكان للأدب الإنكليزي الواسع الانتشار من قبل تلامذة ليفس برمته تقريباً. ووصف جون هولوي كتابات ف. ر. ليفس في فقرة من الجزء الأخير بأنها «الإنجاز النقدي الذي فاق كل ما عدها بالإنكليزية في هذا القرن» (٢). وقد هوّن هولوي نفسه بعد أن حقق شهرته بكتاب الحكيم الفكتوري من شأن كل التأملات الفلسفية والإستيطقية، ووصفها بأنها ضرب من التعمية وذلك على شاكلة ليفس المناهضة للفكر النظري، وهاجم النقد الأمريكي الجديد وما يتميز

به من إعلاء شأن التعقيد والمفارقة، وهاجم الأرسطوطالية التي ينادي بها نقاد شيكاغو، وهاجم أنواع الغموض التي فصل إمبرسون القول فيها. ولم يبق للنقد من شيء إلا ما اتصف به آرنولد من ذكاء هادئ واعتدالٍ وتَمَدُّنٍ مع نظرات ثابتة حول ما يعنيه الأدب في الحياة.

أما و. و. رُيْسُن، أحد محرري فصلية كيمبرج فهو أقرب إلى آراء ليفس من هولوي. ويظهر كتابه مقالات نقدية (١٩٦٦) ما يبدية ليفس من اهتمام بالحياة الأخلاقية في الأدب، ومن تركيز على الدور الأساسي الذي تلعبه دراسة الأدب الإنكليزي في تهذيب النفس، ومن إعلاء مدهش لمكانة د. هـ. لورنس كرواقي. وناقداً. وقد قال رُيْسُن في محاضرة قريبة العهد دافع فيها عن «النقد بلا مبادئ» إن النقد الأدبي ليس علماً ولا مجموعة من الأوهام بل مواجهة شخصية مع الأعمال العظيمة. «وليس هناك من كَمٍّ من النتائج المتفق عليها يستطيع الناقد التالي أن يبنى عليها» (٣). وليس هناك من نقاش له صفة الإستمرارية.

وقد عبر جورج واطسون عن هذا الموقف أيضاً في كتاب نقاد الأدب (١٩٦٢). ومع أن واطسون بشكل عام ليس من محبي ليفس (لأنه يشعر أن ليفس تسرع في أحكامه دون احترام لما تتصف به القيم الأدبية من دقة وتعقيد أساسيين) إلا أنه هو نفسه يستخف بكل النظريات والأحكام التقويمية، ولا يعترف إلا بالنقد الوصفي، وينكر «الاستمرارية والاتساق في تاريخ التفكير الأدبي». ولا يرى في النقد أكثر من «سجل للفوضى تتخلله ثورات مفاجئة»، ويخلص إلى مقولة مدهشة مفادها «أن نقاد العظام لا يساهمون، بل يقاطعون». ويعزو إلى أسباب لا أفهمها «حماساً مناهضاً للمعرفة» ربما لأنني وقفت موقفاً مناهضاً للتاريخية المتطرفة (٤).

لكن التاريخية هي، لأسباب مفهومة تماماً، المذهب الذي يعتنقه الكثير من الأكاديميين في إنكلترا وغيرها. ويمثل كتاب هِلْن غاردنر مهمة النقد (١٩٦٠) شرحاً بليغاً لمسألة «القصيدة» ولضرورة انشغال الناقد بها. غير أن معظم نقاد الممارسين يبدون اهتماماً خاصاً بالمشكلات الاجتماعية المعاصرة. ويسود هذا

الاهتمام كتابات ريموند وليمز الذي يتتقد مفهوم ليفس الخاص بالماضي الذي يتصف بالوحدة العضوية ويبعث على الرضا، ويدعو إلى اشتراكية ديمقراطية. إلا أنه في كتاب الثقافة والمجتمع ١٧٨٠ - ١٩٥٠ (١٩٥٩) يشاطر ليفس قلقه بشأن انتصارات المدنية التكنولوجية على حساب التراث القديم الذي تسوده ثقافة ذات صبغة إنسانية.

أما كتاب فرانك كرمود الصورة الرومانسية (١٩٥٧) فكان هجوماً كاسحاً ضد مفهوم الشعر كصورة ورمز. واعتبر كرمود فكرة كون الصورة «حقيقة تشع من خلال الزمان والمكان» خرافة تاريخية عظيمة مؤذية من بعض النواحي،^(٥) تستتبع خرافة زائفة أخرى حول ضرورة انعزال الفنان المعاصر وغربته. ومع أن كرمود معجب ببيتس باعتباره قمة ذلك التراث إلا أنه يرغب في توقيفه إلى ذلك الحد، ويدعو إلى العودة إلى ملتون. وهي دعوة تثير الاستغراب. وقد صاغ كرمود في الإحساس بالنهاية (١٩٦٧) نظرية هزيلة حول فن القصة بالمقاييس مع إحساس الإنسان بالتاريخ والرؤيا. وقدم نفسه في آخر كتبه مظاهر من الإستمرارية (١٩٦٨) كما لو أنه إدموندولسون جديد: كناقداً اجتماعي يمتلك أيضاً فهماً مناسباً لطبيعة الفن. ويسخر كرمود من الفن الطبيعي الجديد، والفن الجماهيري، وفن الزغلة البصرية، وموسيقى الصمت وغير ذلك من التطورات المتأخرة التي صار «الفرق بينها وبين الضحك على الذقون كالفرق بين الفن واللافن»^(٦).

أسهم الفلاسفة مؤخراً - وربما كان الأصح أن نقول أسهم أتباع الفلسفة التحليلية المتأثرون بنقد فغنشتاين للغة - ببعض الأفكار النظرية حول مشكلات النقد. وتجنب جون كيسي في لغة النقد (١٩٦٦) ذلك الإهمال العقيم لكل القضايا الاستطيقية والتقويمية الذي يلجأ إليه معظم اللغويين الوصفيين من الذين يحاولون الاستعانة بالطرق الإحصائية الكمية لفرض معايير الموضوعية العلمية على دراسة الأدب. وقد أصاب كيسي في رأيي عندما قال «إن مفهوم الاستجابة الشخصية في الإستطيقا أمر أساسي غير أن علينا في نفس الوقت أن نتفادى الرأي

الذي يُعتبر نتيجة ملازمة لذلك - وهو أن الحكم الإستطقي هو في نهاية المطاف حكم ذاتي» (٧). لكن دراسة كيسي تضي على مستوى عال من التجريد بنأى بها عن النقد الأدبي الحقيقي، بينما يهتم اللغويون «بتفتيت القصيدة» ليدرسوا تركيبها ونحوها ووزنها. أما كتاب كرستين بروك روز نَحْوُ المَجَاز (١٩٥٨)، وهو الكتاب المدرسي [بالمعنى الفلسفي] الذي يتناول قضايا فنية صرفة، وكتاب وِغْفَرْد نووْتِي لغة الشعراء (١٩٦٢) فيثيران قضايا نقدية حقيقية. ونجح كتاب لغة القصة لديفيد لوك (١٩٦٦) الذي يحتوي على أكثر من «التحليل اللغوي للرواية الإنكليزية» الذي يعدُّ به العنوان الفرعي في تشييد جسر فوق الهوة التي تفصل عادةً بين التحليل اللغوي والنقد التفسيري التقويي نجاحاً ملحوظاً. وتعارض هذه الكتب الحديثة مع التحيز العميق ضد الفكر النظري الذي يتميز به الإنكليز، وهو تحيزٌ عبَّر عنه هـ. و. غارْدُ أستاذ الشعر في جامعة أكسفورد تعبيراً ملفتاً للنظر عندما قال «إن النقد يكون على أفضل أحواله عندما لا يشغل الناقد فكره وعندما لا تقلقه المسائل النهائية كثيراً» (٨).

لكن هذا هو بالضبط ما يشغل الفرنسيين. فالنظريات والأيدولوجيات تتصارع عبر القنال صراعاً عنيفاً. وعادت الماركسية إلى الظهور بشكل ناشط من جديد (بينما ماتت في إنكلترا منذ الثلاثينات) - ماركسية تتصف بالعمق والقفظة، وبالمعرفة الدقيقة بكتابات هيغل ولوكاش ربما كان أفضل مثليها لوسيان غولدمان. وكتابه عن باسكال وراسين بعنوان الله متخفياً (١٩٥٦) يبين كيف يمكن ربط المأساة والروايات المأساوية بالتغيرات الاجتماعية والجماعات ("la nablisse de robe" بأشكال لم تحطر على بال أحد من قبل. كذلك عاد الاهتمام بالتحليل النفسي بشكليه الفريدي واليُنْغِي إلى الانتعاش في فرنسا. وقد استحق شارل مورون الذي توفي عام ١٩٦٦ احترام الأكاديميين أنفسهم بدراساته التي كتبها عن الملامية وكتايباته التي تتلَّسُّ شعره. وقد كتب أحد فلاسفة العلوم، وهو غاستون باشيلار تحليلاً نفسياً لعنصر النار أتبعه، كما هو متوقع، بتحليلات أخرى لعناصر الهواء والأرض والماء.

غير أن أتحج الحركات النقدية في فرنسا وأشدّها أصالة هي تلك التي تدعو نفسها جماعة «نقد الوعي» *la critique de conscience*. والمجموعة التي يشار إليها أحياناً باسم مدرسة جنيف تدين بالولاء للمارسيل ريمون في كتابه من بودلير إلى السريالية (١٩٣٣) باعتباره مبتكر المنهج، ولكنها تمضي إلى أبعد مما وصل في دراسة الأدب. فهي ترمي لا إلى تحليل العمل الأدبي المفرد والحكم عليه، بل إلى استعادة الوعي الخاص بالكاتب. فالمفروض أن كل شاعر عاش أو يعيش عالمه الخاص، وهو عالم له نظامه الداخلي الخاص أو بنيته، ومهمة الناقد هي أن يكتشف ذلك النظام ومنطقه. والتركيز على هذه الناحية أو تلك يختلف من هذا الناقد إلى ذاك. فجورج بوليه يهتم بالدرجة الأولى باتجاه الشعراء والكتاب نحو الزمن، وهو اتجاه تتبعه في عدة كتب - منها دراسة في الزمن الإنساني (١٩٥٠)، والبعد الداخلي (١٩٥٢) - ببراعة لا تضاهيها براعة. وقد انتقل بوليه في أبحاثه التي نشرها مؤخراً، خاصة في تحولات الدائرة (١٩٦١) نحو التعميمات حول عصر النهضة والباروك والرومانسية، معتبراً الوعي روح العصر التي تشمل كل شيء. فالرومانسية عنده على سبيل المثال محاولة للسيطرة على التعارض بين الذات والموضوع، أو بين المركز والمحيط في التجربة الشخصية.

أما جان بيير رشار، وهو أصغر سناً بكثير، فيهتم بتحليل قوة الإدراك في حياة الكتاب الذين يدرسهم. وهكذا نجد أن الحب عند فلوير يشبه الفرق، وفيه يفقد العاشق عظامه ويصبح كالعجينة البلاستيكية. ويدل عنوان أول كتاب نشره رشار، وهو الأدب والإحساس (١٩٥٤) على طريقتة، وهو يستعمل في كل دراساته جملاً وملاحظات وكتابات ومشاهد من كتب الكاتب الذي يدرسه، ويوميته ورسائله وخربشاته دون اعتبار السياق الذي ترد فيه من أجل التوصل إلى وصف للحياة الذهنية التي عاشها شاعر مثل مالارمي، أو عالم الخيال الذي تنتظمه موضوعات (موتيفات) رئيسة، وكتابات مسيطرة أو تميز خصائص أسلوبية تتكرره. ويعتبر منظور رشار مناهضاً أشد المناهضة لمفهوم الشكل. وهو يعتبر طريقتة أفضل بكثير مما يدعوه النقد الأنجلو سكسوني لأنه غير معني بالشكل الخارجي

والسطح اللغوي، بل يقيم «علاقة أو صدى نحس به مباشرة ما بين أشكال التعبير (النحوية، والبلاغية، والموسيقية)، وبين أشكال التجربة الداخلية التي يعبر عنها العمل الأدبي ويجسدها (سواء منها ما يتعلق بالثيمات أو بالأيديولوجية)» (٩). وينظر رشار إلى الأدب باعتباره عالماً خيالياً تسير فيه المشكلات أو «المشاريع» الخاصة نحو حلولها.

ويعتبر جان ستاروبنسكي، وهو عضو آخر من أعضاء جماعة جنيف شديد القرب من رشار من حيث مواقفها النظرية، إلا أن اهتماماته الخاصة تنصب على عصر التنوير «وابتكاره للحرية». وما كتابه عن روسو (١٩٥٧) في حقيقة الأمر إلا دراسة سيكولوجية تصف روسو باعتباره شخصاً يبحث عن الشفافية، وعن تواصل القلوب الإنسانية، ولكنه يقيم حاجزاً ذاتياً داخلياً عندما يلاقي الإعراض. أما اللغة فيراها ستاروبنسكي، على شاكلة المطران باركلي، كعقبة تقف أمام الرؤية المباشرة لأنها تنشر حجاً فوق الواقع. وأما خليفة ريمون، وهو جان روسيه، فهو أكثر اهتماماً بالشكل، ومحاول في كتبه عن عصر الباروك في فرنسا وفي كتاب الشكل والمعنى (١٩٦٢) أن يصل ما بين النقد الوجودي الذي تتلمذ عليه وبين فهمه للأدب كفن. ويستعمل اصطلاح الكائن العضوي الحي والبؤرة التي يقوم حولها العمل الفني كاصطلاحين يدلان على ارتباط الشكل بالمعنى.

غير أن ألبر بيغان وموريس بلانشو من بين من يُدْعَوْنَ بنقاد الوعي يقفان بمعزل عن غيرهما إلى حد ما. فقد تحول بيغان الذي كان قد كتب كتاباً ممتازاً عنوانه الروح الرومانسية والحلم L'Ame romantique et le reve (١٩٣٩) تناول فيه الرومانسية الألمانية والكتاب الفرنسيين الذين تبعوها في الإعلاء من شأن حياة الأحلام (وهم بودلير ورامبو ومالارمي وبيروست) تحول في كتاباته المتأخرة إلى التصوف الكاثوليكي. أما موريس بلانشو، وهو كاتب بالغ الصعوبة يعيا على الفهم أحياناً، فقد بحث في كتاب المسافة الأدبية L'Espace litteraire (١٩٥٥) قضايا مثل: «هل الأدب ممكن؟» ومثل «مسافة الموت»، مستخدماً

كافكا ومالارميه وهولدرلن كأمثلة . لكن بلانشويينتهي إلى عدمية غريبة تقول إن الصمت هو المغزى النهائي للأدب، إذ لم يبقَ له شيء يعبر عنه إلا ما لا يمكن التعبير عنه . لكن هناك لحسن الحظ نقاداً أبْلَغَ مقالاً وأشدَّ عقلانيةً من بلانشوي في فرنسا .

ومع أن بوليه ورشار وبلانشوي يوصفون أحياناً بأنهم بُنيويون، إلا أن منهمجهم لا علاقة له بالبنية كما يفهمها اللغويون وأصحاب النظريات الأدبية الذين يستعملون ذلك الاصطلاح للإشارة إلى غلط اللغة أو كَلْبَتِها، أو إلى غلط العمل الأدبي وكَلْبَتِهِ . فهذا رولان بارت يستعين بالمفهوم اللغوي الأنثروبولوجي لمصطلح البنية، ويسعى إلى التوصل إلى نظرية شاملة في الرموز signs يمثل لها بدراسة للأزياء النسوية . ويستمد كتابه الصغير عن راسين (١٩٦٣) بعض الأفكار من التحليل النفسي الفرويدي والمفاهيم البنيوية عن الأساطير العليا وليس من اللغويات . ويختزل الموقف في كل مسرحية من مسرحيات راسين إلى صيغة هي : أ يسيطر على ب تماماً . أ يحب ب، ولكن ب لا يحب أ . ويتج عن ذلك دراسة ثيمية مجردة تبعث الحياة فيها الإشارات إلى أسطورة الشمس والعلاقات الأوديبية والأمثلة المشابهة من الأحداث التاريخية . ولذا فلا عجب أن تعرض بارت إلى هجوم شديد من قبل أحد المناهجين عن المنهج التاريخي وهو ريمون بيكار . وقد دافع بارت عن نفسه في النقد والحقيقة (١٩٦٦) عن طريق الدعوة إلى حرية كاملة في تفسير الرموز، أي إلى ما يبدو أنه نقد خلاق متعسف يكرر العمل الفني بصيغة أخرى .

غير أن ما يدعى اليوم باسم البنيوية في فرنسا، وهي المدرسة التي استرعت الكثير من الاهتمام من خلال النجاح الذي حققه كلود ليفي شترواس في الأنثروبولوجيا، هي مجموعة شديدة التنوع من المذاهب المتناقضة أحياناً، والمتنمية إلى خلفيات فلسفية شديدة التباين تشمل وجودية سارتر وما يرافقها من مشاعر، وظواهرية هوسرل وما تتميز به من مناهج، وعلمانية غاستون باشلار الزائفة وما تتصف به من شطحات خيالية، واللغويات المعاصرة المستمدة أصلاً

من سويسر، إضافة إلى الماركسية أحياناً أو بعض الموتيقات الماركسية. وهي عبارة عن مزيج غني من المناهج التي تشكو- رغم كل ما قد تستثيره من اهتمام الناس- من الليل إلى الابتعاد عما أعتبره قضية النقد الأساسية- وهي تحليل العمل الفني المتكامل وتقويمه.

ولذا ما عبرنا نهر الراين بخيالنا وجدنا وضعاً مختلفاً تماماً. صحيح إننا نسمع في ألمانيا عن النقد الوجودي، وصحيح إن المفردات الهابديغرية نجاهنا في كل مكان، غير أن النقد الألماني اليوم منشغل بأنواع مختلفة من القراءة المثانية للنصوص. ولا شك في أن هذا يمثل رد فعل ضد الشطحات المتطرفة التي اتصفت بها بعض كتابات مدرسة تاريخ الأفكار، وابتعاداً عاماً عن التاريخ الأدبي والقصور الهوائية الباذخة التي شيدها مؤرخو الروح الألمانية الذين غالباً ما استسلموا للأيديولوجية النازية بكل ما تتصف به من بعد عن الروح. ويعتبر إميل شتايفر، وهو سويسري، أبرز ممارسي التفسير. وهو مرهف الإحساس واسع الإطلاع، ولكنه لا يتذوق الكثير من الأدب خارج التراث الكلاسيكي والرومانسي، كما يدل خطاب ألقاه حديثاً هاجم فيه الأدب الحديث برمته دون أن يستثنى منه شيئاً. وقد جرب شتايفر الكتابة النظرية في كتاب مبادئ الشعر (١٩٤٦) وهو كتاب مدهش لما فيه من تطبيقات تخطيطية لبعض من أقدم الأفكار حول الفروق بين الأنواع الأدبية. إذ يقول فيه إن الشعر الغنائي يرتبط بالماضي والملمحي بالحاضر والدراما بالمستقبل. ولكن شتايفر لا يعدو أن يكون واحداً من بين كثير من نقاد الشعر المرهفين في ألمانيا، وتظهر دراسته عن غوته ذات المجلدات الثلاثة ودراسة الجديدة الأخرى بعنوان تطور الأسلوب (١٩٦٣) أنه قد عاد إلى مشكلات التاريخ الأدبي. ولذا ربما كان من الخطأ أن نعهده هو وأتباعه الأكاديميين الكثيرين من بين نقاد الأدب بالمعنى الدقيق للكلمة.

أما النقد بمعناه المؤلف فتمارسه الصحافة، أو تلك القلة من الماركسيين النشطين الجدد الذين ربما كانت تسميتهم بالهيفيلين اليساريين أدق. ويستشهد هؤلاء بكتابات فالتر بنيامين الذي قتل عام ١٩٤٠، وهو كاتب مغمور يعتمد

أسلوب التلميح صاغ تصوراً ماركسياً للأدب كان فيه، على عكس الماركسيين الشرقيين، متفهماً للأذواق الطبيعية وللمشاعر المعاصرة. وقد حقق تيودور أدورنو، عالم الاجتماع والنقاد الموسيقي الفرانكفورتى، أعمال بنيامين وصار هو الكاهن الأكبر المعتمد للنقد الهيجلي اليساري الجديد. وهو يميز نفسه بجلاء عن الماركسية الشرقية، وينتقد لوكش لذوقه البورجوازي البالي وليمه نحو الواقعية، ويشدد على الفرق بين الفن والواقع: فهو يرى أن الفن ينتقد الواقع بسبب التناقض القائم بين الصورة (وهي الموضوع كما تسجله الذات) والواقع الخارجي. وهو يهتم بكتابات فاليري وبروست وكافكا ويكثُر. وقد توطدت دعائم الماركسية الجديدة مؤخراً بمهاجرين قادمين من ألمانيا الشرقية، منهم هانس ماير الذي يعتبر أوسعهم علماً وأوفرهم إنتاجاً. لقد تمكن ماير من أتباع تعقيدات خط الحزب في الشرق، فغير تفسيره لغيورغ بُخنر Buchner من مُبشِّر بالتعبيرية إلى مبشر بالواقعية الاشتراكية. ولكنه تمسك بعد فزاره إلى الغرب بماركسية أساسية تخالف الخط المألوف ظهرت في تعليقاته المليئة بالحيرة على أعمال توماس مان، وهسه، وغرهارت هاوبتمان، ومعظم الكتاب الألمان المعاصرين.

أما نقد اليمين فقد كان ضعيفاً بالمقارنة مع نقد اليسار - هذا إن كان «اليمين» يعني النقاد المتزمين بالنظرية الدينية أو المحافظة-. ويعتبر هانس إغن هولتوزن Hans Egon Holthusen ناقداً أصيلاً ينطلق من هوى بروتستانتى يميل إلى ذلك النوع من الأدب الذي يخلق واقعاً مليئاً بالحاجة إلى اتخاذ القرارات، أي إلى أدب ذي نزعة أخلاقية بارزة. وقد انتقد هولتوزن كلا من رلكه وتوماس مان بشدة بسبب أفكارهما، ورحب بالتحول الذي طرأ على إليوت في النصف الثاني من حياته.

وعندما نتجه جنوباً ونعبر جبال الألب باتجاه إيطاليا نجد أنفسنا مرة ثانية أمام وضع ثقافى مختلف. فقد سيطر كروتشه وأتباعه على النقد في إيطاليا لعدة عقود، ولا يزالون أقوياء في الجامعات. وقد اتصف كروتشه بالذوق الرفيع والعلم الغزير، ولكن أطراحه للتاريخ الأدبي وللتحليل الشكلي خلف النقد الإيطالي،

كالنقد الإنكليزي، أمام أمرين: الإنطباعية أو الولع بمخلفات الماضي. لكن نجم كروتشه بدأ يأفل منذ وفاته عام ١٩٥٢، ويبدو أن معظم المفكرين الإيطاليين قد انقلبوا إلى هذا النوع أو ذاك من أنواع الماركسية التي غالبا ما تحشر فيها أفكار كروتشه الإستيطيقية أو صيغة جديدة من الأرسطوطالية. وقد كان غالفانو دِلّا فولبي مؤلف كتاب نقد الذوق Critica del gusto الذي مات في عام ١٩٥٢ ناقداً من هذا النوع. لكن لحسن الحظ، اكتشف بعض الإيطاليين أن هناك اختيارات ممكنة أخرى غير كروتشه أو ماركس. وقد ترك الباحثان الألمانيان العظيمان في القضايا الأسلوبية ليوشترز وإرخ أورباخ انطبعا عميقا على النقد الأكاديمي. وهناك الآن قدر كبير من الدراسات التحليلية الممتازة التي عادت إلى تراث القراءة المتأنية للنصوص يقوم بها باحثون من أمثال جيانفرانكو كونيتي الذي كتب عن أقدم كاتبي السونيتات الإيطاليين إلى أشد الشعراء المعاصرين إغراقا في الهرمسية. وهناك أيضاً اهتمام كبير بالوجودية، الفرنسية منها خاصة، ويعتبر لوجيانو أنجشجي Luciano Anceschi ومجلته Aut-aut التي تصدر في ميلان من أشد دعائها حماساً.

أما معرفتي بما يحدث في إسبانيا في هذا المجال فأقل من معرفتي بسواها. فليس هناك من بين الشخصيات الحية المعروفة من له مكانة أورثغاي غاست أو أونامونو. وأشك في وجود الكثير من النقد. فالكتاب الجديد الذي نشرته إميليا دي نوليتا بعنوان تاريخ النقد الأدبي في إسبانيا المعاصرة (١٩٦٦) يذكر الكثير من الباحثين وكتاب المقالات الجيدين ولكنه لا يكاد يذكر أحداً من النقاد. ويرز داماسو ألونسو من بين الباحثين كواحد من ممارسي الدراسات الأسلوبية على شاكلة الألمان، ولكنه يختلف عنهم بتميزه بمسحة غيبية. وكثيراً ما يصل في كتابه الذكي المرهف عن الشعر الإسباني بعنوان الشعر الإسباني (١٩٥٠) إلى نتائج تبدو لي أقرب إلى مناوشة الغيب، ومناغاة العالم الذي تعجز اللغة فيه عن التعبير. وقد أنتج كارلوس بوسونيو، أحد أتباعه، كتابا قوي الحججة عنوانه نظرية التعبير الشعري (١٩٥٢).

أما الجزء الأخير من هذه الخريطة فسأقفه على العالم الشيوعي . وهو عالم شديد الاختلاف عن عالمنا يفرض فيه مذهب نقدي رسمي ويطبق بلا هوادة . وقد ظهرت في وقت من الأوقات بارقة أمل في أن يحدث ذوبان للجليد ، ولكن حتى هذه البارقة اختفت . فمذهب الواقعية الاشتراكية يسود بلا منازع . وقد هاجم سنيافسكي هذا المذهب هجوما قوياً لما فيه من تناقض صارخ بين دعوته إلى الواقعية الآمنة ، وبين إعلائه من شأن المثال الاشتراكي ، ولذا أودع السجن . غير أن بعض التحرر قد تحقق خلال فترة الذوبان ، وسمح لبعض الاهتمام في روسيا بالشكليين الذين كانوا نشطين خلال الحرب العالمية الأولى وبعدها بالانتعاش . وأعيدت طباعة كتاب ميخائيل باختين مشكلات فن دستوفسكي (١٩٢٩) سنة ١٩٦٣ ، ويدعو على بعض الباحثين على الأقل تأثير المدرسة الشكلية رغم ما يظهرونه من قبول عام للماركسية . فقد كتب ديمتري ليخاجيف مثلاً ، وهو من المختصين بالأدب الروسي القديم ، دراسات جيدة عن وحدة الشكل والمضمون وعن مهمة البويطيقا المقارنة ، وعن الزمن التاريخي عند دستوفسكي . وهي مواضيع تعتبر من محرمات النقد الماركسي التقليدي . ولم يعد الأدب المقارن ، الذي كان محظوراً لوقت طويل ، محظوراً ، إلا أنه بقي محصوراً ضمن حدود المعتقدات الماركسية . وقد كان التحرر في تشيكوسلوفاكيا أبعد مدى . فقد امتدح كتاب ألفه كفتيوسلاف جفاتيكت مثلاً عن الناقد الماركسي بدرشخ فاتسلافك ينتمي إلى جيل ما قبل الحرب ، مدح فيه طليعتي العشرينات ، ونشر صوراً رسمها رسامون غير واقعيين من أمثال بيكاسو وليجيه Leger ، ودافع بشكل غير مباشر عن الرأي القائل إن كل الأساليب العصرية مباحة ، وإنها قد تُدعى واقعية اشتراكية مادام مبدعوها ملتزمين بالشيوعية . ومن الأعراض التي تدل على تغير الجو أن يان موكارشوفسكي ، أبرز منظري حلقة براغ اللغوية ، الذي كان قد أعلن ندمه عن كتاباته السابقة ١٩٥٠ ، قد أعاد نشر كتاباته الشكلية المبكرة عام ١٩٦٧ قبل مجيء دوبيجك . أما في بولندا فقد ساد جو أكثر تحرراً لبعض الوقت ، وزاوج عدد من الباحثين النشطين من أمثال هنريك ماركيفيج بين الالتزام

بالماركسية والاهتمام الحقيقي بالقضايا الأدبية . إلا أن يان كُتْ Jan Kott - الذي
نظر إلى شكسبير - نظرتَه إلى معاصرٍ لنا وكممَّهَدٍ لبِكْت ، واعتبر الملك لير مسرحيةً
تبشّرُ بنهاية اللُعبة يرى أن من الحكمة أن يظلَّ خارج بولنْدَة .

لكن الهجرة لم تيسر لأبرز النقاد الماركسيين غيورغ لوكاش الهنغاري . ويعتبر
لوكاش أوسع النقاد الماركسيين أثراً في الغرب لأنه يكتب بالألمانية وحول مواضيع
ألمانية وفرنسية . ومع أنه وُصِمَ في الخمسينات بالتحريفية وتولَّى عام ١٩٥٦ وزارة
التربية في حكومة إمري ناغي ذات العمر القصير ونُفِيَ إلى رومانيا ، إلا أنه سُمِحَ
له بالعودة إلى بودابست وبالكتابة والنشر وهو في عزله . غير أن كتابه الجديد الذي
يتألف من مجلدين بعنوان الإستطيقا أقرب إلى مخلفات الماضي ، ويحاول لوكاش
فيه أن يوفِّق بين الماركسية والكلاسيكية الألمانية ، وأن يربطها بالسلسلة البافلوفا
واستجاباتها المشروطة ، والكتاب مُنْقَلٌ بإطاره الفكري المترقِّ وما يتَّصف به
صاحبه من ذوق يميل إلى القرن التاسع عشر يتيح له أن يعجب بتوماس مان ، وأن
يفض من شأن كلِّ ما هو حديث ، سواءً أكان ذلك كافكا أم جويس ، إليوت أم
فاليري . أما في هنغاريا فيعيش لوكاش ، الذي يبلغ الرابعة والثمانين الآن ، على
الهامش لأن الماركسيين التقليديين هم الذين يديرون دفة الأمور حيث يتمكن
البحث الأدبي (ولا أقول النقد الأصيل) ، هناك كما في بقية الأقطار الشيوعية ، من
أن يعالج ، ضمن إطاره الضيق ، بعض القضايا الاجتماعية والسياسية .

أرجو أن تكون هذه الخريطة التي رسمتها متعددة الألوان ، لكنني أخشى أنها
خريطة مسطحة . فالطائرة التي تطير على ارتفاع عالٍ تمكننا من أن نرى منطقة
واسعة ولكنها تفقدنا تفاصيل المنظر . ولكن الطائرة ترينا الكثير مما لا يمكننا أن نراه
لو ظللنا على الأرض . والسفر بالطائرة هو الطريقة الصحيحة للسفر أحياناً .
وأرجو أن أكون قد أحسنت اختيار وسيلة السفر في هذه الرحلة المستعجلة إلى
أوروبا .

خريطة النقد المعاصر في أوروبا

(١) لا تساورنا الشكوك إلا بالنسبة لألمانيا. ففي الجزء الأول من هذا القرن ظهر في ألمانيا عدد من النقاد الباحثين المتميزين، أمثال فريدريخ غندولف، ممن كانوا يلتفون حول الشاعر شتفان غيورغه، إضافة إلى أربعة من كبار الخبراء في آداب لغات الرومانس: كارل فوملر، وإرنست روبرت كورنسيوس، وليو شيتزر، وإرخ أورباخ (وقد هاجر الأخيران إلى الولايات المتحدة). ولكن لم تظهر في ألمانيا شخصية شعبية كبيرة تقارن بالشخصيات التي ظهرت في الأقطار الأخرى. وربما احتل فالتر بنيامين مثل هذه المكانة من وجهة نظر العقود اللاحقة رغم أنه كان منعزلاً يعاني من الوحدة القاتلة في أيامه.

(٢) جون هولوي: «الوضع الأدبي» John Holloway, "The Literary Scene" في العصر الحديث The Modern Age وهو الجزء السابع من دليل بلكان للأدب الإنكليزي، Pelican Guide to English Literature، تحرير بورس فورد (هارمنذورث، ميدليكس، ١٩٦١)، ص ٩٠.

(٣) و. و. روبسن: مقالات نقدية W. W. Robson, Critical Essays (لندن، ١٩٦٠)، ص ٣٤.

(٤) جورج واطسون: نقاد الأدب George Watson, The Literary Critics (هارمنذورث، ١٩٦٢)، ص ٢١٥، ٢٢١.

(٥) فرانك كرمود: الصورة الرومانسية Frank Kermode, Romantic Image (لندن، ١٩٥٧)، ص ١٦٦.

(٦) فرانك كرمود: مظاهر من الاستمرارية (لندن، ١٩٦٨)، ص ٦٥ Frank Kermode, Continuities

(٧) جون كيسي: لغة النقد John Casey, The Language of Criticism

(لندن، ١٩٦٦)، ص ١٢ من التقديم.

(٨) هـ.و. غارود: الشعر ونقد الحياة (أكسفورد، ١٩٣١)، ص ١٥٦ - ١٥٧.

H. W. Garrod, *Poetry and the Criticism of Life*

(٩) جان بيير ريتشارد: إحدى عشرة دراسة حول الشعر الحديث (باريس،

Jean-Pierre Richard, *Onze Etudes sur la* . ١٠ - ٩ . ص ٩٦٤

poesie moderne



الفصل السادس عشر

الاتجاهات الرئيسة في نقد القرن العشرين*

أطلق لقب «عصر النقد» على كل من القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. ولكن القرن العشرين يستحق هذا اللقب دون أدنى ريب. إذ لم تنهمر فيه الكتابات النقدية انهماكاً فقط، بل وصل النقد فيه إلى درجة جديدة من الوعي بالذات، ومكانة أعظم في المجتمع، وجاء في العقود الأخيرة بمناهج جديدة وبأحكام جديدة. فالنقد الذي لم تتجاوز أهميته حتى في القرن التاسع عشر الحدود المحلية في غير فرنسا وإنكلترا أخذ صوته يسمع الآن في بلاد بدت في الماضي على هامش الفكر النقدي: في إيطاليا منذ أيام كروتشه، وفي روسيا وإسبانيا، وأخيراً وليس آخراً، في الولايات المتحدة. وأي استعراض لنقد القرن العشرين لابد من أن يأخذ في الحسبان هذا التوسع الجغرافي وما حصل من ثورة متزامنة في المناهج. وسنكون بحاجة لبعض الأسس لنختار بموجبها ما نتناوله من بين جبال المطبوعات التي تواجهنا.

من الواضح أن كثيراً من النقد الذي يكتب حتى هذه الأيام ليس هو بالنقد الجديد، إذ تحيط بنا المخلفات والبقايا وأمثلة الارتداد إلى المراحل القديمة من تاريخ النقد. ولا تزال المراجعات العادية للكتب تعمل كوسيط بين المؤلف والجمهور عن طريق ما عهدناه سابقاً من وصف انطباعي وأحكام ذوقية تعسفية. ولا يزال البحث التاريخي ذا أهمية كبيرة للنقد. وسيظل ثمة مكان للمقارنات البسيطة بين الأدب والحياة، وللحكم على الروايات التي تنشر هذه الأيام بمعايير احتمالية حوادثها ودقة المواقف الاجتماعية التي تصورها. هناك في كل الأقطار كتاب غالباً

* العنوان الرئيس لهذا الجزء The Main Trends of Twentieth — Century Criticism

(p.p. 344 — 364) من كتاب Concepts of Criticism للمؤلف.

ما يكونون جيدين يمارسون هذه المناهج التي تتميز بطابع النقد في القرن التاسع عشر: التقويم الانطباعي، التفسير التاريخي، والمقارنة الواقعية. ولنتذكر مقالات فرجينيا وولف الموحية الممتعة، أو تلك الصور التي يملأها الحنين للماضي الأمريكي، والتي كان يكتبها فان وُكْ بْرُكْسْ، أو تلك الكمية الكبيرة من النقد الاجتماعي الذي قدمته الرواية الأمريكية الحديثة، ولنشير إلى ما أسهم به البحث التاريخي من أجل الحصول على فهم أفضل لمعظم الفترات والكتابات في تاريخ الأدب. سأحاول فيما يلي، رغم ما قد يكون في محاولتي من قُحْنٍ، أن أقدم صورة مختصرة لما يبدو لي أنه الاتجاهات الجديدة في نقد القرن العشرين.

هناك، بادئ ذي بدء، ما يلفت النظر في تلك الحركات العالمية في النقد التي تتعدى حدود أي بلد بمفرده رغم أنها قد تكون نشأت في بلد واحد، وفي كون قدر كبير من نقد القرن العشرين يتصف بقدر كبير من التجانس في الأهداف والمناهج، إنْ نَظَرْنَا إليه من منظور واسع، حتى في حالة غياب العلاقات التاريخية. كذلك لا نملك في نفس الوقت إلا أن نلاحظ عمق الخصائص الوطنية واستحالة تخطيها، وكيف أن كل أمة على انفراد، ضمن هذا المدى الرحب في الفكر الغربي الذي تغذيه تيارات متشابكة تأتيه من روسيا والأمريكتين ومن إسبانيا والدول الإسكندنافية، تحافظ بقوة على تقاليدھا الخاصة بها في النقطة الأدبي.

تمتد جذور الاتجاهات الجديدة في النقد، بطبيعة الحال، إلى الماضي، وهي ليست بدون سوابق، وليست أصلية كل الأصالة. إلا أننا نستطيع تمييز ستة اتجاهات جديدة على الأقل خلال نصف القرن الأخير: (١) النقد الماركسي، (٢) النقد النفسي، (٣) النقد اللغوي الأسلوبي، (٤) الشكلية العضوية الجديدة، (٥) النقد الأسطوري الذي يستعين بمكتشفات الأنثروبولوجيا الثقافية وأفكار كارل يونغ، و(٦) ما يمكن اعتباره نقداً فلسفياً جديداً يستلهم الوجودية وغيرها من المذاهب المشابهة. وسأتناول فيما يلي هذه الاتجاهات بالترتيب الذي ورد أعلاه، وهو ترتيب قريب من تقتيب ظهورها في الزمن.

انبثق النقد الماركسي في الذوق والنظرية من النقد الواقعي في القرن التاسع عشر. وهو يستشهد بأقوال معدودة لكل من ماركس وإنجلز، ولكنه مذهب لا وجود له كمذهب منظم قبل العقد الأخير من القرن التاسع عشر. وكان فرانز يهرنغ (١٨٤٦ - ١٩١٦) في ألمانيا، وغيورغي بليخانوف (١٨٥٦ - ١٩١٨) في روسيا أول ممارسي النقد الماركس، ولكنهما كانا، من وجهة النظر المذهبية السوفيتية اللاحقة، من الخارجين على السُّنة المقبولة. فقد اعترف كل منهما بقدر من استقلالية الفن، واعتبر النقد الماركسي علماً موضوعياً يدرس المكونات الاجتماعية للعمل الأدبي لا مذهباً يحدد المسائل الإستيطيقية يفرض المواضيع والأساليب على الكتّاب.

أما الماركسية القسرية فهي نتاج تطورات حدثت بعد ذلك. بوقت طويل في روسيا السوفيتية. ففي العشرينات من هذا القرن كان الجدال الكبير بين المذاهب الأدبية المختلفة لا يزال ممكناً في روسيا. ولم توضع مفردات المذهب المتجانس المعروف باسم «الواقعية الاشتراكية» وتفرض إلا حوالي سنة ١٩٣٢. ويشمل هذا الاصطلاح نظرية تطلب من الكاتب أن يصف الواقع وصفاً أميناً، وأن يكون واقعياً بمعنى أن يصف المجتمع المعاصر وصفاً يبيّن فهمه العميق لَبنيته، وتطلب منه أيضاً أن يكون واقعياً اشتراكياً، وهذا ما يعني عند التطبيق أن عليه ألا يصف وصفاً موضوعياً أميناً بل يجب عليه أن يستعمل فنه لينشر الاشتراكية، أي الشيوعية، أي روح الحزب ومساره. ويقول لنا المنظر المعتمد إن الأدب السوفيتي يجب أن يكون «فعالاً في التشكيل الأيديولوجي لجماهير العمال حسب الروح الاشتراكية». وهو أمر ينسجم مع قول ستالين إن الكتّاب هم «مهندسو النفس الإنسانية». وهكذا يضحى الأدب تعليمياً بشكل صريح، بل يرسم لنا عالماً مثالياً لأنه لا يصور لنا الحياة كما هي، بل كما ينبغي أن تكون طبقاً للمذهب الماركسي. والنقاد الماركسيون الجيّدون يفهمون أن الفن يؤدي عمله من خلال الشخصية والصور والأفعال والمشاعر، وتركيزهم على مفهوم النمط هو الجسر الواصل بين الواقعية والمثالية. فالنمط لا يعني ما هو متوسط، أو ما «يمثل» فته

فقط، بل هو النمط المثال، أو النموذج، أو - ببساطة - البطل الذي يجب على الفارئ أن يجذو حذوه في حياته. وقد اعتبر غيورغي مالنكوف - الذي كان يعد الخبير الأكبر في الإستطيقا لفترة وجيزة - أن الأمور النمطية هي «المجال الأساسي الذي تتبدى فيه روح الحزب في الفن». ذلك أن مشكلة النمط هي دائما مشكلة سياسية. والنقد في روسيا يكاد ينحصر في نقد الشخصيات والأنماط، ويلام الكتاب إن لم يصفوا الواقع وصفاً صحيحاً، أي إن لم يعطوا لدور الحزب وزنه الكافي، أو إن لم يصفوا بعض الشخصيات وصفاً يحببها إلينا بالقدر المطلوب. ثم إن النقد السوفيتي منذ الحرب العالمية الثانية على الأخص، صار نقداً قومي النزعة ضيق الأفق، ولا يتهاون مع أي إشارة للمؤثرات الخارجية، ووَصَّعَ الأدب المقارن على القائمة السوداء. وتحوّل النقد إلى وسيلة من وسائل تحقيق الانضباط الحزبي لا في روسيا وتوابعها فقط، بل في الصين أيضاً فيما يبدو، فاختفت النظرات الأصلية التي جاءت بها الماركسية حول العمليات الاجتماعية والدوافع الاقتصادية من النقد هذه الأيام اختفاء تاماً تقريباً.

انتشرت الماركسية خارج روسيا، في العشرينات خاصة، ووجدت لها أتباعاً ومريدين في معظم الأقطار. وظهرت في الولايات المتحدة حركة ماركسية في أوائل الثلاثينات، لم يطل بها الأمد. وكان أشهر دعائها غرانفيل هكس الذي أعاد تفسير الأدب الأمريكي بشكل لا يثير حفيظة أحد. غير أن كتاب برنارد شيمث القوي الفاعلة في النقد الأمريكي (١٩٣٩) كان أجراً في محاولته كتابة تاريخ للنقد الأمريكي من وجهة نظر اجتماعية. إلا أن أثر النقد الماركسي يمتد إلى أبعد من المتزمتين بالمذهب الماركسي. فهو بادٍ للعيان في بعض مراحل تطور إدموند ولسون وكينث بيرك. وفي إنكلترة كان كرستوفر كودول (١٩٠٧ - ١٩٣٧) أفضل النقاد الماركسيين. وكتابه الرئيس الوهم والواقع (١٩٣٧) هو في الواقع مزيج غريب من الماركسية والأنثروبولوجيا والتحليل النفسي، وتشنع بالمدينة التي تشجع الميول الفردية وبالحرية البرجوازية الزائفة. لكن أبرز النقاد الماركسيين قاطبة هذه الأيام هو غيورغ لوكاش (ولد عام ١٨٨٥). وهو هنغاري معظم كتاباته بالألمانية.

ويظهر لوكاش فهمًا عميقًا للمادية الديالككتيكية وأصولها الهيغلية. ومعرفة حقيقية بالأدب الألماني. وتحاول كتبه الكثيرة التي تضم دراساته الرائعتين غوته وعصره (١٩٤٧) والرواية التاريخية (١٩٥٥) أن تعيد تفسير مسار الأدب في القرن التاسع عشر من وجهة نظر الواقعية بتأكيد المضامين الاجتماعية والسياسية، مع قدر لا ينكر من الحس الرفيف بالقيم الأدبية.

تكون الماركسية أفضل ما تكون عندما تكشف عن المعاني الاجتماعية والأيولوجية الكامنة في العمل الأدبي. والاتجاه الثاني من الاتجاهات الستة التي ذكرناها آنفاً، وهو النقد النفسي يخدم الغرض العام نفسه رغم أنه يقوم على فرضيات مختلفة تمام الاختلاف. ذلك الغرض هو قراءة ما يكمن تحت السطح، ما يكمن خلف القناع. وقد أشار فرويد نفسه إلى الموتيفات الرئيسة في النقد النفسي. فالفنان عنده عُصاوي يحمي نفسه عن طريق الخلق الفني من الجنون، ولكنه يمنع بذلك أي علاج حقيقي. والشاعر حالمٌ ينشر أوهامه فيعطيهما بذلك دعماً اجتماعياً غير متوقع. هذه الأوهام كما يعلم الجميع هذه الأيام تعتمد على تجارب الطفولة وعُقديها ونجدها، وقد صيغت صياغة رمزية في الأحلام والأساطير وقصص الجنيات وحتى في النكات البذيئة. وهذا معناه أن الأدب يحتوي على غزوين غني من الأدلة التي تدل على حياة الإنسان اللاواعية. وقد استعار فرويد اسم عقدة أوديب من مسرحية لسوفوكليس وفُسر هاملت والأخوة كارامازوف باعتبارهما قصتين أليغوريتين عن علاقات الحب والكراهة المحرمة. ولكن اهتمامات فرويد الأدبية كانت قليلة، واعترف على الدوام أن التحليل النفسي لا يحل مسألة الفن. لكن أتباعه طُبّقوا مناهجه على تفسير الأدب بشكل منظم. وقد وقعت مجلة إيمغو Imago الألمانية نفسها لهذه الأمور (١٩١٢ - ١٩٣٨)، ودرس العديد من أصدقاء فرويد المقربين المعاني اللاواعية في الأعمال الفنية والخوافز اللاواعية للشخصيات الروائية والمقاصد اللاواعية للمؤلفين. وانتشر التحليل النفسي الفرويدي في العالم ببطء. وقد كتب الدكتور إرنست جونز، وهو طبيب إنكليزي قضى سنوات عدة في تورونتو، مقالة يعود تاريخها إلى

عام ١٩١٠ حول «عقدة أوديب كنفيسر لمعضلة هاملت»، وفسر فريدريك كلازك يُرسُكت من الولايات المتحدة العلاقة بين «الشعر والأحلام» باستخدام مفاهيم التحليل النفسي عام ١٩١٢. ومن عادة النقد الأدبي الفرويدي المعتاد أن ينغمس في بحثٍ مُبلٍ عن الرموز الجنسية، وغالباً ما يتجنّى على معنى العمل الفني وعلى وحدته. ولكن هذا النقد، مثله مثل النقد الماركسي، أسهم في تزويد العديد من النقاد المعاصرين بوسائل نقدية رغم أنهم ليسوا فرويديين. فقد استخدم إدموند ولسون في الجرح والقوس المنهج الفرويدي ببراعة من أجل الوصول إلى تحليل نفسي لكل من ديكترز وكبلنغ، وفي إنكلترا دافع هربرت ريد عن شلي وفسر وردزورث بالاستعانة بهذه المدرسة.

أما الاتجاه الثالث من اتجاهات النقد في القرن العشرين فيمكن دعوته بالنقد اللغوي. وهذا النوع من النقد يأخذ مقولة مالارميه الشهيرة عن كون الشعر لا يكتب بالأفكار، بل بالكلمات مأخذ الجدد، ولكن يجب أن نميز بين طرق التناول المختلفة في البلاد المختلفة. فقد أسست في روسيا خلال الحرب العالمية الأولى «جمعية لدراسة اللغة الشعرية» (OPOJAZ) أصبحت فيما بعد نواة الحركة الشكلية الروسية، وقد كانت هذه الجماعة في مراحلها الأولى مهتمة بالدرجة الأولى بمشكلة اللغة الشعرية التي رأى فيها أعضاء الجمعية لغة خاصة تتصف بتشويه مقصود للغة العادية عن طريق «العنف المنظم» الذي يُرتكب ضدها. ووجهوا جل عنايتهم للطبقة الصوتية من اللغة - توافقات أحرف العلة، مجموعات الأحرف الساكنة، القافية، إيقاع النثر، والأوزان - وأكثرها من الاستعانة بمفهوم الفونيم [أصغر وحدة صوتية ذات معنى] الذي كان قد ظهر على أيدي دي سوسير وأعضاء مدرسة جنيف، ثم على أيدي اللغويين الروس أمثال نروبوتسكوي. وقد ابتكروا العديد من المناهج الفنية (بل حتى الإحصائية) لدراسة العمل الأدبي الذي حسبه نتيجة الوسائل الفنية التي يتكون منها. لقد كانوا وضعيين مجتهدون مثالي علمي في البحث الأدبي.

أما في ألمانيا بعد الحرب العالمية الأولى فقد طبقت مفاهيم لغوية مختلفة تمام

الاختلاف على دراسة الأدب، خاصة على أيدي مجموعة من دارسي لغات الرومانس. فقد كتب كارل فوسلر (١٨٧٢ - ١٩٤٩) مثلاً عدداً من الكتب التحليلية الدقيقة التي شملت دراسات عن دانتي وراسين وشعر الغزلة الإسباني، استخدم فيها مفهوم كروتشه عن وحدة اللغة والفن من أجل أن يدرس التركيب اللغوي والأسلوب باعتبارهما خلفاً قديماً. وقد ادّعى أن اكتشاف الخاصية الأسلوبية لدى كاتب من الكتاب تمكنه من استخلاص المسيرة الروحية له. إلا أن شبتزر نفسه تنكّر فيما بعد لهذه الطريقة وتحوّل إلى التفسير النبوي للأعمال الأدبية حيث ينظر للأسلوب باعتباره السطح الذي يقود الدارس، إذا تعمّن فيه كما ينبغي، إلى اكتشاف دافع رئيس من دوافع الكاتب، أو اتجاه أساسي عنده أو طريقته في النظر إلى العالم، تلك الطريقة التي لا تكون باطنية أو شخصية بالضرورة. وقد حلل شبتزر مئات المقاطع المأخوذة من الأعمال الأدبية باستعمال التصنيفات النحوية والأسلوبية والتاريخية ببراعة لا مثيل لها. وانصبت معظم جهوده على الآداب الفرنسية والإسبانية والإيطالية، ولكنه حلل في سنواته الأخيرة التي قضاها في الولايات المتحدة قصائد لذنّ ومارفل وكتيس ووتنّ وغيرها من النصوص الإنكليزية. وقد ركّز شبتزر في العادة على القطع القصيرة تركيزاً يكاد يصل حد التّمحّل. واستعمل إرخ أورباخ (١٨٩٢ - ١٩٥٧) المنهج ذاته تقريباً، وكتابه المحاكاة (١٩٤٦) تاريخ للواقعية من هوميروس إلى بروشت يبدأ دائماً بمقاطع معينة يجلّها تحليلاً أسلوبياً من أجل أن يبدأ سلسلة تأملاته حول تاريخها الأدبي الاجتماعي والفكري. أما مفهوم أورباخ حول الواقعية فيُسم بالخصوصية. أو ربما بالتناقض: فهي عنده إدراك مجسد للواقع السياسي والاجتماعي، وهي أيضاً شعور بالوجود مأساوي الطابع يواجه فيه الإنسان خياراته الأخلاقية وحيداً.

صانف النوع الألماني من الدراسات الأسلوبية نجاحاً مدهشاً في العالم الناطق بالإسبانية. ويعتبر داماسو ألونسو (ولد سنة ١٨٩٨) أشهر ممارسيه. وهو يعتبر النقد الأدبي اسماً آخر للدراسة الأسلوبية. وقد أعاد تقويم الشعر الإسباني مبدئياً

إعجابه بشعر الباروك والغونفورا، وشعر القديس يوحنا صاحب الصليب. لكن ألونسو لسوء الحظ غالباً ما يهمل الطرق اللغوية والأسلوبية في غمرة محاولاته للاقترب من نظرة أخروية صوفية تعبياً على التعبير.

لكن الغريب أن هذا النوع من النقد اللغوي الأسلوبي لم ينتشر انتشاراً واسعاً في العالم الأنجلو سكسوني، ذلك أن الفجوة بين اللغويات والنقد الأدبي توسعت توسعاً لا مبرر له. وزاد جهل النقاد بالفلولوجيا باستمرار، وعبر اللغويون، على الأخص مدرسة بيل التي كان على رأسها المرحوم لِنَزْد بلومفيلد، عن عزوفهم عن قضايا الأسلوب واللغة الشعرية بصراحة. غير أن الاهتمام باللغة اهتمام بارز بين النقاد الإنكليز والأمريكيين، ولكنه اهتمام أميلُ إلى علم الدلالة، وإلى تحليل الدُّور الذي تلعبه اللغة العاطفية في مقابل اللغة الفكرية أو العلمية. وهو اهتمام يشكّل أساس النظريات التي جاء بها أ. أ. رتشاردز.

طوّر رتشاردز (ولد عام ١٨٩٣) نظريةً للمعنى تميّز بين المعنى sense والنبرة tone، والشعور feeling، والقصد intention، وتؤكد على أهمية الغموض في لغة الشعر، وقد حلّل رتشاردز في كتابه النقد التطبيقي (١٩٢٨) المصادر المتعددة لسوء فهم الشعر تحليلاً اتصف بقدر عظيم من المهارة التعليمية، مستخدماً أوراقاً لطلبتة كتبوها حول قصائد لا يعرفون قائلها. ولكنني أرى أن من سوء حظ العمل التحليلي الدقيق الذي قام به رتشاردز أنه يبرز تحت عبء نظرية في الأثر النفسي للشعر لا تبدو لي خاطئة فقط، بل معيّلة للدراسة الأدبية. فرتشاردز لا يعترف بعالم القيم الجمالية. والقيمة الوحيدة للفن عنده هي أنه يفرض علينا نظاماً نفسياً، أو ما يدعوه رتشاردز بترتيب الدوافع، أو توازن الاتجاهات الذي يسببه العمل الفني. لذا فالفنان عنده معالج للاضطرابات الذهنية، والفن علاج أو مقو للأعصاب. لكن رتشاردز لم يتمكن من وصف هذا التأثير الذي يتجبه الفن وصفاً كاملاً رغم ادعائه بأن الفن (حسب فهمه هو) سيحل محل الدين كقوة اجتماعية. وهو يجد نفسه في نهاية المطاف مضطراً للاعتراف بأن التوازن المطلوب يمكن أن تسببه سجادة، أو وعاء فخاري، مثلاً يسببه فنُ العمارة الذي نجده في

البارثون. وليس المهم أننا نحب شعراً جيداً أو رديئاً مادامت أذهاننا تترتب. وهكذا تنتهي نظرية رتشاردز - وهي نظرية ذات مطامح علمية كثيراً ما نحيلنا إلى التطورات المستقبلية في علم الأعصاب - إلى الشلل النقدي، إلى الفصل التام بين القصيدة كبنية موضوعية وبين ذهن القارئ. وصار الشعر معزولاً تماماً عن كل المعرفة، وعن أي إشارة إلى الواقع. أقصى ما يفعله الشعر هو تفصيل القول في الأساطير التي يحيا بها البشر حتى ولو كانت هذه الأساطير خاطئة، وليست أكثر من مقولات زائفة من وجهة نظر العلم.

إن اختزال رتشاردز للشعر، حتى أصبح مجرد مناسبة تنظم بواسطتها دوافعنا، وسيلة نحقق بها صحتنا العقلية، لا يقودنا إلا إلى طريق مسدود في النظرية الأدبية. لكن رتشاردز تميز بمزية حقيقية، وهي إثارة الاهتمام بلغة الشعر. وعندما أهملت تعاليمه السيكلوجية تبين أن طريقته في التحليل يمكن أن تؤدي إلى نتائج ملموسة. وهذا بالضبط هو ما فعله وإليم إيمسون (ولد عام ١٩٠٦). فقد تجاهل إيمسون نظرية رتشاردز حول اللغة العاطفية ثم رفضها فيها بعد رفضاً تاماً، وطوّر مفهوم رتشاردز الخاص بمرونة اللغة الشعرية وعموضها باستعمال طريقة التعريفات المتعددة. وتتبع كتابه سبعة أنواع من الغموض (١٩٣٠) المدلولات الشعرية والاجتماعية لقصائد تتصف بالصعوبة واللّمانيّة، وباستعمال الاستعارات الغنية إلى أقصى حد ممكن بواسطة التحليل اللغوي، وغالباً ما اشتط في بعبه عن النص، وفي جزيه وراء التداعيات الشخصية. وقد مزج إيمسون في كتبه المتأخرة هذا التحليل الدلالي بأفكار استمدّها من التحليل النفسي والماركسية، وترك مؤخرًا عالم النقد الأدبي جرياً وراء نوع خاص من التحليل اللغوي هو في كثير من الأحيان مجرد مبرر لإظهار ألابيه الفكرية المدهشة، ومهارته في عرض علمه الغزير.

ترك التحليل الدلالي عند رتشاردز أثراً مهماً على عدد من النقاد الأمريكيين الذين يدعون عادةً النقد الجدد. وقد مزج كينث بيرك (ولد سنة ١٨٩٧) مناهج الماركسية، والتحليل النفسي، والأنثروبولوجيا مع علم الدلالة من أجل وضع

نظام للسلوك والدوافع الإنسانية يستخدم الأدب للتوضيح والتوثيق. وقد كان بيرك في أوائل عهده ناقداً جيداً، ولكن جهوده في العقود الأخيرة انصبّت على محاولة التوصل إلى فلسفة للمعنى والسلوك الإنساني والفعل ليس الأدب مركزها. وتختفي من نظرية بيرك كل الفروق بين الحياة والأدب وبين اللغة والفعل.

وصل النقد الأدبي عند بيرك أوسع حدوده الممكنة. أما كُليانث بُركس (ولد عام ١٩٠٦) فهو على النقيض من بيرك. صحيح إنه بدأ مع رتشاردز، إلا أنه وصل إلى نتائج مختلفة تماماً. فقد جرّد مصطلحات رتشاردز من فرضياتها السيكلولوجية وحوّلها إلى أدوات للتحليل الأدبي، مما مكّنه من تحليل القصائد تحليلاً يخلو من التجريد باعتبارها بُنى من المتناقضات، أي من المفارقات، دون أن يمنعه ذلك من الكلام عن الاتجاهات. والمفارقة عند بركس اصطلاحٌ واسعٌ الدلالة يعني عنده إدراك التناظر والغموض والتوفيق بين المتناقضات، تلك الخصائص التي يجدها بركس في كلّ الشعر الجيد، أي كل الشعر الفني. فعلى الشعر أن يتّصف بالمفارقة من أجل أن يصمد أمام النظرة المُفارقة. ولا شك في أن طريقته تنجح أكثر ما تنجح عندما تطبّق على دَن، أو شكسبير، أو إليوت، أو بيتس، ولكن بركس يبنّ في المزهرة حسنة الصنع (١٩٤٧) أن هذه الطريقة في التحليل تنجح حتى عندما نتناول قصائد لوردزورث وتينسن، وغرني، وبوب. ولذا فهي تفيد كثيراً من النظرة الأساسية التي تميّزها النوع الرابع من أنواع النقد في القرن العشرين: الشكلية العضوية الرمزية الجديدة.

هذه الشكلية العضوية لم تنشأ من عدم. فقد بدأت في ألمانيا في أواخر القرن الثامن عشر وأدخلها كولرج إلى إنكلترة. ثم دخل الكثير من أفكارها بطرق ملتوية في النظريات الرمزية الفرنسية في أواخر القرن التاسع عشر، وبطريقة أكثر مباشرة وجَدَتْ في بنديتو كروتشه عبر هيغل ودي سانكتس - من يصوغها صياغةً بعيدة الأثر. ولذا فإن كولرج وكروتشه والرمزيين الفرنسيين هم المهدون المباشرين لما يدعى في كل من إنكلترة وأميركا بالنقد الجديد، رغم أن المدهش في هذا التراث - وهو المثالي في فرضياته الفلسفية - أنه امتزج هنا بالسيكلولوجية

الوضعية وعلم الدلالة النفعي اللذين جاء بهما أ. أ. رتشاردز.

هَيْمَن بنيديتو كروتشه (١٨٦٦ - ١٩٥٢) على النقد الإيطالي والبحث العلمي فيها هيمنة كاملة خلال نصف القرن الماضي ، ولكن نظرياته خارج إيطاليا لم يكن لها إلا أثر سلبي . بل إن مَرْيُوجَ أفكاره في الولايات المتحدة جُولَ ي . شِينْغَارُنْ ، مؤرِّخَ النقد الأدبي في عصر النهضة البارز ، لم يفهم آراء كروتشه الغربية . فكتاب الإستيقا (١٩٠٢) يدعو لنظرية في الفن تعتبره حدساً وتعبيراً في الوقت ذاته . والفن عند كروتشه ليس حقيقة لها وجودها الطبيعي ، بل هو مسألة ذهنية . وهو ليس لذة أو أخلاقاً ، وليس علماً أو فلسفة . وليس هناك فرق بين الشكل والمضمون . والرأي الشائع حول كون كروتشه شكلياً يدعو للفن من أجل الفن رأي خاطيء . فالفن عنده يلعب دوراً في المجتمع ، ويمكن السيطرة عليه من قِبَل المجتمع . ولا يعطي كروتشه للشكل بمعناه المألوف أي اهتمام في نقده لأن اهتمامه ينصب على ما يدعوه بالعاطفة السائدة . وليس هناك في أحاديث كروتشه المتطرفة مكانٌ للتصنيفات البلاغية ، للأسلوب أو الرمز أو الأنواع الأدبية ، ولا حتى للفروق بين الفنون لأن كلَّ عملٍ فنيٍّ حدسٌ / تعبيرٌ فريد . ولا فرق عنده بين خالق العمل الفني والعمل والقارىء . وأقصى ما يستطيع النقد الأدبي أن يفعله هو أن يزيل الحواجز بين هذه العناصر الثلاثة وأن يصدر حكمه حول ما إذا كان العمل شعراً أم غير شعر . وموقف كروتشه متماسك ولا تضيقه الاعتراضات التي تتجاهل أساساً ذلك الموقف في الميتافيزيقا المثالية . وإذا ما ترددنا وقلنا إن كروتشه يهمل مادة الفن أو وسائله ، أجابنا بأن ما هو خارجي تنتفي عنه صفة الفن . ولذا فإن نظرية كروتشه تستبعد التاريخ الأدبي ، وعلم النفس ، والسيرة الأدبية ، وعلم الاجتماع ، والتفسير الفلسفي ، والدراسات الأسلوبية ، والنقد الذي يضع النوع الأدبي نصب عينيه ، لنصل أخيراً إلى الحدسية التي يصعب فصلها في كتابات كروتشه النقدية عن الانطباعية . ونقده يركز على مقاطع بعينها ، أو يختار ما يعجبه اختياراً تعسفياً استناداً إلى أحكام غير مثبتة . وبالنظر إلى تأثير كروتشه هذا فإن وضع النقد الأدبي في إيطاليا يختلف تماماً عما هو عليه في الأقطار

الأخرى: نجد فيه الذوق والأحكام والمعرفة الواسعة، ولكننا لا نجد تحليلاً منظماً للنصوص، ولا تاريخاً فكرياً، ولا دراسات أسلوبية، اللهم إلا عند مجموعة صغيرة من المناهضين لكروتشه (مثل جوسيب دي روبرتس وجيفرانكو كونتينى والميالىن للدراسات الأسلوبية).

أما في ألمانيا فقد تحدد المفهوم العضوي الرمزي للشعر نتيجة للأثر الفرنسي الذي تركّز حول الشاعر شتيفان غيورغه ومريديه. فقد توسّع هؤلاء المريدون في شروحهم لتلميحات أستاذهم وأقواله فأنتجوا مجموعة من الكتابات النقدية التي أكّدت للمرة الأولى بعد فترة طويلة من البحث الفلولوجي عن الحقائق، مذهبها النقديّ ذا المعايير المحددة.

إلا أن النظرات الصائبة التي توصلت لها هذه المدرسة حول طبيعة الشعر أتلفتها لسوء الحظ لمجتهم المتعصبة ودعاؤهم الأرستقراطية وقارهم النبوي الذي يبلغ من شدته حين يطلقون الأحكام أنهم غالباً ما يثيرون الضحك. على أن أفضل تلاميذ غيورغه هو فريدريخ غندولف (١٨٨٠ - ١٩٣١) الذي درس أثر شكسبير على الأدب الألماني، وكتب كتاباً ضخماً عن غوته (١٩١٦) حاول فيه أن يفسر شخصية غوته باعتبارها وحدة قوامها الحياة والعمل، وذلك طبقاً لمخطط أتاح له تدريج كتابات غوته إلى درجات ثلاث هي الغنائية والرمزية والأليغورية. لكن الكتاب لا يقنعنا رغم أنه حسن التأليف، دقيق الأسلوب، فهو يحيل شخصية غوته التي تفيض إنسانية، بل وبرجوازية إلى خالق خارق يخلق من أجل الخلق. غير أن ألمانيا وجدت في كتابات غندولف وهيوغو فون هوفمانشتال الأنيق المرهف، ورودولف بوركههارت المتأجج العنيف طريق العودة إلى تراثها العظيم، وإلى إعادة صياغة الرأي القديم الذي يوحد ما بين الشعر والرمزية.

أما في فرنسا فقد وجد النقد الشكلي أفضل المنافحين عنه في شخص بول فاليري (١٨٧١ - ١٩٤٥). فقد أكد فاليري، على النقيض من كروتشه، انفصام العُرى بين الكاتب والعمل والقارئ. وأكد على أهمية الشكل بمعزل عن العاطفة، ونظر إلى الشعر بمعزل عن التاريخ ورفعته إلى عالم المطلق. وهناك في

رأي فاليري هوةٌ عميقة بين عملية الخلق والعمل الفني . ويبدو أحياناً أن فاليري لا يكاد يحفل بالعمل بل بعملية الخلق، مكتفياً بتحليل القدرة الخلاقة بشكل عام . والشعر عنده ليس وحياً أو حلمياً بل عملاً يُعمل . ولابد من أن يتجاوز الاعتبار الشخصى حتى يتصف بالكمال . والفن العاطفى عنده فنٌ هابط على الدوام . وعلى القصيدة أن تسعى نحو النقاء، لأن تكون شعراً مطلقاً لا تشوبها الشوائب العاطفية، أو الشخصية، أو تلك التي تربطها بالواقع والحقيقة، والقصيدة القصيدة لا تُنثر ولا تُترجم . فهي عالمٌ متماسكٌ قوامه الأصوات والمعاني . ويبلغ من تلاحم عناصرها أننا لا نستطيع فصل الشكل عن المضمون . والشعر يستغل إمكانات اللغة إلى أبعد حد ممكن، مبتعداً بنفسه عن الكلام العادى بواسطة الأصوات والأوزان وكل الوسائل التي تتيحها الصور الشعرية . واللغة الشعرية هي لغة ضمن اللغة، أي أنها لغة لها شكلها المستقل تمام الاستقلال . والشعر عند فاليري حساب وتمرين، بل لعبةٌ وأغنيةٌ وترنمٌ وسحرٌ وتعويدةٌ . إنه فن يقوم على الصور البلاغية والترنيم، وهو مواءمة بين الصوت والمعنى يصل حسب تقاليده هو، حتى ولو كانت تعسفية، إلى درجة المثال الذي تشكل عناصره وحدةً واحدةً تتجاوز الزمن وتصل عالم المطلق . فالرواية بما فيها من شوائب وتعقيدات حبكة، والمأساة باعتبارها على العواطف الجياشة، أقلُّ شأناً من الشعر في نظر فاليري - ولا تنتمي إلى عالم الفن إن شئنا الدقة . وهكذا نبيّن أن فاليري يدافع عن موقف بالغ التشدد، تشكل الفجوات التي تتخلله نقاطٌ ضعيفةٌ واضحة . لكنه موقفٌ أثمرٌ لأنه أكد واحدةً من أهم قضايا النظرية الشعرية المعاصرة، وهي اكتشاف التمثيل النقى، و«الرؤية المباشرة» التي كان يبحث عنها شاعران آخران من شعراء العصر هما إليوت وركلر .

إن الشبه مع إليوت بادٍ للعيان، فقد عبر إليوت عن الصيغة الإنكليزية للنظريات الرمزية الشكلية . ووصف التغير الهائل الذي حصل في الذوق الشعري في عصرنا، وأكد العودة إلى تراث يدعو «كلا سيكيا» . وتبدأ نظرية إليوت الشعرية بنظرية سيكولوجية حول الخلق الشعري، تقول إن الشعر ليس

«فيضاً عفوياً للمشاعر الجياشة» [كما قال وردزورث]، وليس تعبيراً عن شخصية الشاعر، بل هو تنظيم غير شخصي للمشاعر يحتاج إلى «حس متكامل»، إلى تعاون بين الفكر والشعور من أجل أن يجد الشاعر «المعادل الموضوعي» الدقيق، ألا وهو البنية الرمزية للعمل الفني. ونحن نلمس عند إليوت شيئاً من الصراع بين الكلاسيكية الأيديولوجية وذوقه العفوي الذي يمكن وصفه بأنه ذوق باروكي رمزي. ثم إن انشغال إليوت المتزايد بمسألة العقيدة الصحيحة جعله يلجأ لمعيار مزدوج في النقد، قوامه الإستطيقا والذين. ولذا نجلده يفصم العروة التي توحد العمل الفني، وهي أهم ما أسهمت به الإستطيقا الشكلية.

اجتمعت الأفكار التي جاء بها كل من إليوت ورتشاردز أفضل اجتماع لها، في إنكلترا على الأقل، في كتابات ريموند ليفس (ولد عام ١٨٩٥). وكتاباته تلاميذه الذين تجمعوا حول مجلة Scrutiny (التمحيص) (١٩٣٢ - ١٩٥٣). إن ليفس رجل ذو معتقدات قوية، وهو مجادل فظ الطباع. وقد حرص في السنوات الأخيرة على تأكيد اختلافه مع التطورات المتأخرة في أفكار إليوت ورتشاردز. ولكن نقطة بدايته تكمن عندهما: في ذوق إليوت وفي طريقة رتشاردز في التحليل. وهو يختلف عنها بما يديه أساساً من اهتمام أرنولد بالنزعة الإنسانية الأخلاقية. ويمارس ليفس فن التحليل الدقيق، أي فن تدريب القدرة على الاستجابة الذكية الحساسة، وهو فن لا تعنيه النظرية الأدبية، أو همه التاريخ الأدبي في شيء. ولكن هذه القدرة على الاستجابة الذكية الحساسة تعني أيضاً عند ليفس وعياً بالتراث واهتماماً بالثقافة المحلية، وبالوحدة العضوية التي كانت تؤلف بين ساكني الريف الإنكليزي. وقد انتقد ما طرأ من تحول تجاري على الحياة الأدبية الإنكليزية ودعا إلى ضرورة اتباع نهج ونظام اجتماعيين، وضرورة «النضج» و«العقلانية» و«الانضباط». لكن هذه المصطلحات مصطلحات دنيوية صرفة وتشمل مثل د. هـ. لورانس. وغالباً ما يكون اهتمام ليفس بالنص خداعاً، فهو سرعان ما يترك السطح اللغوي من أجل أن يحدد العواطف الخاصة التي يعبر عنها الكاتب. وبذا يصبح ناقداً اجتماعياً أخلاقياً، ولكنه يصر على تشابك اللغة

والأخلاق وعلى أخلاقية الشكل.

يشارك من يُدْعَوْنَ بالنقاد الجنوبيين ليفس في موقفه العام بين إليوت ورتشاردز، وشاركونه اهتمامه بشروط التحول إلى المدن وهيمنة الروح التجارية وبضرورة التوصل إلى مجتمع سليم هو وحده القادر على إنتاج أدب حي. لكن النقاد الجنوبيين - جون كرو رانسوم، وإلن تيت، وكلينث برنكس، وروبرت بن وارن - يختلفون عن إليوت برفضهم ميوله العاطفية. إذ يقولون إن الشعر ليس لغة عاطفية فقط، بل هو نوع خاص من المعرفة التمثيلية. فقد قال جون كرو رانسوم (ولد سنة ١٨٨٨) في جسم العالم (١٩٣٨) إن الشعر ينقل الإحساس بعينية العالم. فمادام العلمُ مستمرا في تقليص العالم إلى أنماطه وأشكاله، فإن على الفن أن يرد عليه ويمنحه جسماً. والشعر الحق هو الشعر الميتافيزيقي الذي يدي وعياً جديداً بشيئة العالم، ينقله لنا عن طريق الاستعارات المطولة والرمزية التي تتخلله. وقد أكد رانسوم على نسيج الشعر، على ما يبدو فيه من تفاصيل زائدة عن الحاجة، تأكيداً بلغ من قوته أن رانسوم يكاد يصل بنا إلى انقسام جديد داخل العمل الفني بين البنية والنسيج. وكان ألن تيت (ولد سنة ١٨٩٩) قد انشغل هو أيضاً بالدفاع عن الشعر ضد العلم، ذلك أن العلم يعطينا مجردات بينما يعطينا الشعر مجسّداً. ولأن العلم يعطينا معرفةً جزئيةً بينما يعطينا الشعر معرفةً كليةً. والتجريد يُتَلَفُ الفن، أما الفن الجيد فيُطلق من وحدة الفكر والعاطفة، أو من «التوتر» بين التجريد والإحساس إن شئت الدقة.

هناك نقاد آخرون لا نستطيع بحثهم هنا بالتفصيل يشاركون النقاد الذين ذكرناهم نظرتهم العضوية الرمزية على وجه العموم، منهم ر. ب. بلاكمور (ولد سنة ١٩٠٤) الذي دخل في سنواته الأخيرة في متاهاتٍ من المصطلحات الشخصية والمشاعر الغامضة رغم أنه قارئ ممتاز للشعر، و. و. ك. ومُست (ولد سنة ١٩٠٧) الذي يحاول كتابه الأيقونة اللغوية (١٩٥٤) أن يدعم تعاليم النقد الجديد، وآيفر ونترز (ولد سنة ١٩٠٠) الذي يفوق النقاد الأمريكيين الآخرين في عقلانيته وميوله الأخلاقية مع أنه يتفق معهم في ذوقهم العام وفي مناهجهم

التحليلية .

لاشك في أن النقد الجديد (الذي تبدل في نظراته الأساسية نظرات تصلح أساساً للنظرية الشعرية) قد بلغ مرحلة الإنهاك . ولم تستطع هذه الحركة من بعض النواحي أن تتخطى مدارها الضيق الذي بدأت منه . فظلَّ من تناولتهم من الكتاب الأوروبيين محدودين بشكل يلفت النظر . وظلت نظرتها التاريخية قصيرة جداً ، فأهملت التاريخ الأدبي كما أهملت العلاقات الممكنة بين النقد الأدبي واللغويات الحديثة مما أبقى دراساتها المتعلقة بالأسلوب والمفردات والأوزان دراسة تليق بالهواة . وغالباً ما تبدو إستراتيجيتهم الأساسية بدون أسس فلسفية متينة . لكن الحركة رفعت مستوى الوعي والعمق في النقد الأمريكي بشكل لا مثيل له . وطوّرت أساليب بارعة جداً في تحليل الصور الشعرية والرموز ، وخلقت ذوقاً جديداً يناهض التراث الرومانسي . وقدّمت دفاعاً مهماً عن الشعر في عالم يسوده العلم . ولكنها لم تتمكن من تفادي خطر التحجر والتقليد الميكانيكي . ولعل الوقت قد حان للتغيير .

تحدّى أرسطوطاليس شيكاغو مؤخراً اهتمام النقاد الجدد باللغة الشعرية وبالرمزية . وتؤكد هذه المدرسة ، التي تثير بعض القضايا الجدلية ضمن حدود الشكلية ، على أهمية الحبكة والتأليف والنوع الأدبي . وقد حققت عدداً كبيراً من النقاط ضدّ مُتصيدي المفارقات ، والرموز ، ونواحي الغموض والأساطير . ولكن لا رولاند س . كُرين ولا إلدرأوسُون كان قادرأعلى إعطاء حلول أفضل من مجرد التصنيفات الجافة لأنماط الأبطال ، وبُنى الحبكات ، والأنواع الأدبية . وهم يخفون عدم احتفالهم بالقيم الإستراتيجية خلف سلاح تَصْلُعهم في عالم البحث العلمي . ولذا يبدو أن نشاطهم المبالغ في أكاديميته مصيره الدبول قبل أن يثمر .

لكن النوع الخامس من أنواع النقد التي ذكرناها ، ألا وهو النقد الأسطوري ، يتمتع بقدر أكبر بكثير من الحيوية . وقد نشأ هذا النوع في أحضان الأنثربولوجيا الثقافية والصيغة البنيوية من اللاوعي كخزان جماعي للأنماط العليا والمصور الأولى التي انطبعت في ذهن الإنسان . وقد اتصف بِنَغ نفسه بالحلر في تطبيق فلسفته على

الأدب. ولكن هذا الحذر ذهب أدراج الرياح في كُـلِّ من إنكلترة والولايات المتحدة، عندما حاولت مجموعة كاملة من النقاد أن تكتشف الأساطير الأصلية للإنسانية خلف الأدب: الأدب الإلهي، الهبوط إلى الجحيم، التضحية بالإله، إلخ. وقد درست موزبديكن في إنكلترة في كتابها الأنماط العليا في الشعر (١٩٣٤) قصيدتي الملاح الشيخ واليئاب باعتبارهما قصيدتين تتناولان غمط الانبعاث. وفي الولايات المتحدة كان النقد الأسطوري أنجح محاولة للحلول محل النقد الجديد. فقد أتاح الحديث عما كان النقد الجديد قد أهمله من مواضيع الشعر، وعن الفولكلور وعن المحتوى. لكن مخاطرة هذه الطريقة واضحة للعيان، إذ تخنفي الحدود الفاصلة فيها بين الفن والأسطورة وحتى بين الفن والدين. وتخترل غيبيتها اللاعقلانية كل الشعر إلى أداة نقل لعدد محدود من الأساطير عن الانبعاث والتطهير. وبعد أن نفك رموز العمل الفني وفق هذه المصطلحات نحس أننا انتهينا إلى الإحساس باللاجدوى والتكرار الممل. وهذا هو عيب الكثير من كتابات ولسون نايت التي استخلصت حكمة غيبية من شكسبير وملتون وبوب ووردزورث. وحتى بايرون. لكن أفضل ممارسي هذا النقد قادرون على الاستفادة من النظرات الصائبة التي يتيحها لهم النقد الأسطوري، ومن معرفتهم الوثيقة بطبيعة الفن. وهكذا نجد فرانيس فيرغسن يحافظ في فكرة المسرح (١٩٤٩) على فهمه الخاص للأسطوطالية، وفيليب ويلرايت في النافورة المشتعلة (١٩٥٤) على نظراته الخاصة بدلالات الشعر. أما نورثرب فراي فقد بدأ بتفسير ممتاز للأساطير الشخصية التي خلقها ولِّم بليك، وذلك في كتابه التماثل المخيف (١٩٤٧)، ومزج في كتابه تشريح النقد (١٩٥٧) بين النقد الأسطوري وبين بعض الأفكار المستمدة من النقد الجديد. ويهدف التشريح إلى الوصول إلى نظرية شاملة في الأدب لا يحد مراميها حد. ولعل من الأحكم أن يكتفي فراي بنظرة أكثر تواضعا حول وظيفة النقد.

والنوع الحديث الآخر الذي يتصف بالحياة هو سادس أنواع النقد في القرن العشرين، أي الوجودية. لقد هيمنت الوجودية على الحياة الفكرية الفرنسية

والألمانية بعد الحرب العالمية الثانية ولم تبدأ بالانحسار البطيء إلا هذه الأيام . وإذا ما نظرنا إلى الوجودية باعتبارها فلسفة اليأس، فلسفة الخوف والارتعاش، فلسفة الشعور بالانكشاف وسط عالم معادٍ، فإننا سنفهم أسباب انتشارها . لكن الكتاب الرئيس من بين كتب مارتن هيدغر (ولد عام ١٨٨٩)، وهو كتاب الوجود والزمان، يعود إلى عام ١٩٢٧، وكانت الأفكار الوجودية شائعة في ألمانيا منذ أوائل العشرينات، عندما شاعت أفكار كيركفور . وقد كانت وجودية هيدغر نوعاً من الإنسانية الجديدة التي تختلف اختلافاً عميقاً عن وجودية المدرسة الفرنسية المتشائمة التي يعتبر مفهوم العبث أحد أبرز مفاهيمها . لكن تأثير هيدغر على النقد الأدبي مرده إلى مفرداته واهتمامه بمفهوم الزمان لا إلى تفسيراته الغريبة لقصائد من هولدرلن وركله . وقد عنت الوجودية في النقد الأدبي الألماني العودة إلى النص، إلى موضوع الأدب ورفض علم النفس، والسيرة، وعلم الاجتماع، والتاريخ الفكري، وهي الأمور التي كان البحث الأدبي الألماني قد وقف عليها نفسه تماماً تقريباً . فقد درس ماركس كومريل Kommerell (١٩٠٢ - ١٩٤٤) مثلاً في تحليلاته الدقيقة الكثيرة للقصائد - درس الشعر باعتباره وعياً للذات، وفُسر إميل شتاينغر (ولد سنة ١٩٠٨) الزمن باعتباره شكلاً من أشكال الخيال الشعري ووضع نظرية شعرية ألحقَ فيها أنواع الشعر الرئيسة - الغنائية والملحمة والمأساوية - بالأبعاد الثلاثة لمفهوم الزمن، وربطَ الغنائية بالزمن الحاضر، والملحمة بالماضي، والدراما بالمستقبل على ما في هذا من غرابة .

وفي فرنسا يعتبر جان بول سارتر أهم فلاسفة الوجودية رغم أن أكثرنا سيذكره باعتباره داعية الفن الملتزم بمسؤوليته الاجتماعية . غير أن كتابه ما الأدب؟ (١٩٤٨) دعوة متحمسة لمفهوم ميتافيزيقي للفن، يجد الشعر الخالص فيه مكاناً له . والهدف النهائي للفن عند سارتر لا يختلف كثيراً عما قاله شيلر في التربية الإستطيقية : «إنه استعادة العالم يجعلنا نراه لا كما هو بل كما لو أنه صدر عن الحرية الإنسانية» . غير أن سارتر يشك في الخيال . فهو يخلق عالماً وهماً مشوهاً، يخلق اللاواقع، يخلق الوهم الذي يتبدد لدى الاتصال الأول بعشبة الوجود الحقيقي

ورُعبه .

غير أن النقد الوجودي الأصيل ظهر مستقلاً عن سارتر، وغالباً ما امتزج بعناصر من الرمزية والسريرية والتومائية . وكان كتاب مارسيل ريمون من بودلير إلى السريالية (١٩٣٥) منبع مفهوم نقدي لم يسعَ إلى تحليل العمل الفني سعيه إلى اكتشاف «الوعي» الخاص للشاعر ومشاعره الوجودية . وقد تتبع ريمون في هذا الكتاب أسطورة الشعر الحديث إلى مصدرها في شعر بودلير . وعاد أليير بيغان (١٩٠١ - ١٩٥٧) في الروح الرومانسية والحلم (١٩٣٩) إلى عالم الأحلام الذي صوّره الرومانسيون الألمان ، وفي كتاباته المتأخرة إلى بلزاك صاحب الرؤية الخاصة ، وإلى نرفال ولوترميون ، إلى أن انتهى به المطاف إلى قبول التصوّف الكاثوليكي . أما جورج بوليه فقد حلّل في دراسات حول الزمن الإنساني (١٩٥٠) مشاعر الكتّاب الفرنسيين ومفاهيمهم حول الزمن من مونتاني إلى بروسست ببراعة مدهشة . لكن موريس بلانشو يختلف عن غيره بعض الشيء . فقد تساءل بسبب وعيه العميق بنواقص اللغة عما إذا كان الأدب ممكناً ، وأخذ يتأمل في الوحشة الأساسية وبجمال الموت مستخدماً كتابات مالارميه ، وكافكا ، ولركه ، وهولدرلن كنصوص ينطلق منها . وقد بدأت بعض أفكار النقد الوجودي تدخل في الكتابات النقدية الأمريكية . ولذا تنتهي تحليلات جُفري هارتمن العميقة لوردزورث وهوبكنز وفاليري ولركه في كتابه النظرة المباشرة (١٩٥٤) إلى مفهوم في الشعر يرى فيه فهماً للوجود بكل مباشرته . وطبّق ج . هيلس ملّر منهج بوليه على دراسة الزمان والمكان في روايات دكنز (١٩٥٩) .

ولكن مع أنني أتعاطف مع الكثير من نظرات النقد الأسطورية والنقد الوجودي الخاصة بالنفس الإنسانية وظروف الإنسان ، ولا أملك إلا الإعجاب ببعض نقاد هاتين المدرستين ، إلا أنني لا أرى أن أيّاً منها تقدم الحلول لمشكلات النظرية الأدبية . فقد عدنا مع الأساطير الوجودية إلى توحيد الفن بالفلسفة أو بالحقيقة . وهذا يؤدي إلى تحطيم الهوية الإستيطيقية للعمل الفني أو إلى تجاهلها من أجل دراسة الاتجاهات والمشاعر والمفاهيم والفلسفات التي نعزوها للشعراء .

ويصبح فعل الخلق والشاعر مركز الاهتمام لا العمل الفني . ولذا فلا أزال أرى أن الإستطيقا الشكلية العضوية الرمزية التي تمتد جذورها من التراث العظيم للإستطيقا الألمانية منذ أيام كانت وهغل، مروراً بالرمزية الفرنسية، ودي سانكتس، وكروتشه، أقرب إلى فهم طبيعة الشعر والفن من غيرها . وهي تحتاج هذه الأيام إلى أن تفيد أكثر من الدراسات اللغوية والأسلوبية ومن التحليل الواضح لمكونات الشعر كىما تصبح نظرية أدبية متماسكة قابلة لمزيد من التطور والتشذيب، دون الحاجة إلى مراجعتها مراجعة جنرية .

كان هذا الاستعراض للاتجاهات الرئيسة في نقد القرن العشرين شبيها بالضرورة لإحدى رحلات كوك السياحية أو لرحلة سريعة بالطائرة . ولذا فإننا لم نُشير إلا إلى الملامح الرئيسة للأرض التي قطعناها . وكان اختيار الأساء تعسفياً، أحياناً، وعذري الوحيد لما في هذا الاستعراض من نواقص هو إيجازه الشديد وجدة المهمة التي أخذتها على عاتقي . فلست أعلم عن أي محاولة أخرى، مهما بلغ من إيجازها، لاستعراض الوضع الحالي في النقد الأدبي على الصعيد العالمي . ولكن هذا المنظور العالمي ضروري هذه الأيام أكثر من أي وقت مضى في تاريخ النقد الأدبي .



محتوى الكتاب

كلمة المترجم	٥
الفصل الأول : النظرية الأدبية، النقد الأدبي، التاريخ الأدبي	٧
الفصل الثاني : مفهوم التطور في التاريخ الأدبي	٢٩
الفصل الثالث : مفهوم الشكل والبنية في نقد القرن العشرين	٥٠
الفصل الرابع : مفهوم الرومانسية في التاريخ الأدبي	٦٨
الفصل الخامس : الرومانسية ثانية	١٥٦
الفصل السادس : مفهوم الواقعية في البحوث الأدبية	١٨٢
الفصل السابع : الكلاسيكية كإصطلاح ومفهوم في التاريخ الأدبي ...	٢٢١
الفصل الثامن : الرمزية كإصطلاح ومفهوم في التاريخ الأدبي	٢٦٤
الفصل التاسع : الأدب المقارن : اسمه وطبيعته	٣٠٤
الفصل العاشر : الأدب المقارن اليوم	٣٤٤
الفصل الحادي عشر : أزمة الأدب المقارن	٣٦٢
الفصل الثاني عشر : نظرية الأنواع الأدبية، والقصيدة الغنائية، والتجربة	٣٧٦
الفصل الثالث عشر : الشاعر ناقدا، والناقد شاعرا، والشاعر الناقد	٤٠٨
الفصل الرابع عشر : الدراسة الأسلوبية وفن الشعر والنقد الأدبي ..	٤٣١
الفصل الخامس عشر : خريطة النقد المعاصر في أوروبا	٤٥٠
الفصل السادس عشر : الاتجاهات الرئيسة في نقد القرن العشرين ..	٤٦٦

المؤلف في سطور

الإنكليزي من جامعة إنديانا

بالولايات المتحدة عام ١٩٧٣ .

- عين رئيساً لقسم اللغة الإنكليزية منذ عام ١٩٨٢ ، وحصل مؤخراً على درجة الأستاذية .

- كتب عدداً من البحوث الأكاديمية باللغتين العربية والإنكليزية في مجال تخصصه .

- فازت ترجمته لكتاب البدايات الذي نشرته سلسلة عالم المعرفة بجائزة معرض الكويت التاسع للكتاب العربي ١٩٨٣ في حقل الترجمة في الفنون والآداب والإنسانيات التي قدمتها مؤسسة الكويت للتقدم العلمي .

- له ديوان شعر مطبوع عنوانه دموع الكبرياء .



قلق الموت

تأليف د/ أحمد محمود عبدالحال

د/ رينيه ويليك
- ولد في فيينا عام ١٩٠٣ لأبوين تشيكيين .

- حصل على شهادة الدكتوراه في الفلسفة من جامعة تشارلز في براغ عام ١٩٢٦ .

- هاجر إلى الولايات المتحدة الأمريكية بعد أن درس في جامعة لندن من عام ١٩٣٥ إلى عام ١٩٣٩ .

- نال درجة الدكتوراه الفخرية من عدة جامعات منها: أكسفورد، هارفارد، روما وكولومبيا .

- له عدة مؤلفات أهمها: نشوء تاريخ الأدب الإنجليزي، عمانوئيل كانت في إنجلترا، مفهوم النقد، تاريخ النقد الحديث ويقع في ستة أجزاء، مقالات في الأدب التشيكي .

- يعمل حالياً استاذاً للأدب المقارن في جامعة ييل .

المترجم في سطور .

د/ محمد عصفور
- من مواليد عين غزال (حيفا) بفلسطين عام ١٩٤٠ .
- حصل على الدكتوراه في الأدب

صدر عن هذه السلسلة

- ١ - الحضارة تأليف : د/ حسين مؤنس
- ٢ - اتجاهات الشعر العربي المعاصر تأليف : د/ إحسان عباس
- ٣ - التفكير العلمي تأليف : د/ فؤاد زكريا
- ٤ - الولايات المتحدة والمشرق العربي تأليف : د/ أحمد عبد الرحيم مصطفى
- ٥ - العلم ومشكلات الإنسان المعاصر تأليف : زهير الكرمي
- ٦ - الشباب العربي والمشكلات التي يواجهها تأليف د/ عزت حجازي
- ٧ - الأحلاف والتكتلات في السياسة العالمية تأليف : د/ محمد عزيز شكري
- ٨ - تراث الإسلام (الجزء الأول) ترجمة : د/ زهير السهوري
- ٩ - أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة د/ شاکر مصطفى
- ١٠ - جمحا العربي مراجعة : د/ فؤاد زكريا
- ١١ - تراث الإسلام (الجزء الثاني) تأليف : د/ نايف خروما
- ١٢ - تراث الإسلام (الجزء الثالث) تأليف : د/ محمد رجب النجار
- ١٣ - الملاحه وعلوم البحار عند العرب ترجمة : د/ حسين مؤنس
- ١٤ - جمالية الفن العربي د/ إحسان العمد
- ١٥ - الإنسان الحائر بين العلم والخرافة مراجعة : د/ فؤاد زكريا
- ١٦ - النفط والمشكلات المعاصرة للتنمية العربية تأليف : د/ أنور عبد العليم
- ١٧ - الكون والثقوب السوداء تأليف : د/ عفيف بهنسي
- إعداد : رؤوف وصفي
- مراجعة : زهير الكرمي

- ١٨ - الكوميديا والتراجيديا
ترجمة : د/ علي أحمد محمود
مراجعة : د/ شوقي السكري
د/ علي الراعي
تأليف : سعد أردش
ترجمة : حسن سعيد الكرمي
مراجعة : صدقي حطاب
تأليف : د/ محمد علي الفراء
تأليف : رشيد الحمد
د/ محمد سعيد صباريني
تأليف : د/ عبدالسلام الترماني
تأليف : د/ حسن أحمد عيسى
تأليف : د/ علي الراعي
تأليف : د/ عواطف عبدالرحمن
تأليف : د/ عبدالستار إبراهيم
ترجمة : شوقي جلال
تأليف : د/ محمد عماره
تأليف : د/ عزت قرني
تأليف : د/ محمد زكريا عناني
ترجمة : د/ عبدالقادر يوسف
مراجعة : د/ رجا الدريفي
تأليف : د/ محمد فنجي عوض الله
تأليف : د/ محمد عبدالغني سعودي
تأليف : د/ محمد جابر الأنصاري
تأليف : د/ محمد حسن عبدالله
تأليف : د/ حنين مؤنس
١٩ - المخرج في المسرح المعاصر
٢٠ - التفكير المستقيم والتفكير الأعوج
٢١ - مشكلة إنتاج الغذاء في الوطن العربي
٢٢ - البيئة ومشكلاتها
٢٣ - الشرق
٢٤ - الإبداع في الفن والعلم
٢٥ - المسرح في الوطن العربي
٢٦ - مصر وفلسطين
٢٧ - العلاج النفسي الحديث
٢٨ - أفريقيا في عصر التحول الاجتماعي
٢٩ - العرب والتحدي
٣٠ - العدالة والخيرية في فجر النهضة العربية الحديثة
٣١ - الموشحات الأندلسية
٣٢ - تكنولوجيا السلوك الإنساني
٣٣ - الإنسان والثروات المعدنية
٣٤ - قضايا أفريقية
٣٥ - محاولات الفكر والسياسة في الشرق العربي (١٩٣٠ - ١٩٧٠)
٣٦ - الحب في التراث العربي
٣٧ - المساجد

- ٣٨ - تكنولوجيا الطاقة البديلة تأليف : د/ سعود يوسف عياش
- ٣٩ - ارتقاء الإنسان ترجمة : د/ موفق شخاثيرو
- مراجعة : زهير الكرمي
- ٤٠ - الرواية الروسية في القرن التاسع عشر تأليف : د/ مكارم الغمري
- ٤١ - الشعر في السودان تأليف : د/ عبده بسدي
- ٤٢ - دور المشروعات العامة في التنمية الاقتصادية تأليف : د/ علي خليفة الكواري
- ٤٣ - الإسلام في الصين تأليف : فهمي هويدي
- ٤٤ - اتجاهات نظرية في علم الاجتماع تأليف : د/ عبدالباسط عبدالمعطي
- ٤٥ - حكايات الشطار والعيارين في التراث العربي تأليف : د/ محمد رجب النجار
- ٤٦ - دعوة إلى الموسيقى تأليف : يوسف السبي
- ٤٧ - فكرة القانون ترجمة : سليم الصويص
- مراجعة : سليم بسو
- ٤٨ - التنبؤ العلمي ومستقبل الإنسان تأليف : د/ عبدالمحسن صالح
- ٤٩ - صراع القوى العظمى حول القرن الأفريقي تأليف : صلاح الدين حافظ
- ٥٠ - التكنولوجيا الحديثة والتنمية الزراعية تأليف : د/ محمد عبدالسلام
- ٥١ - السينا في الوطن العربي تأليف : جان ألكسان
- ٥٢ - النفط والعلاقات الدولية تأليف : د/ محمد الرميحي
- ٥٣ - البدائية ترجمة : د/ محمد عصفور
- ٥٤ - الحشرات الناقلة للأمراض تأليف : د/ جليل أبو الحب
- ٥٥ - العالم بعد مائتي عام ترجمة : شوقي جلال
- ٥٦ - الإدمان تأليف : د/ عادل النمرdash
- ٥٧ - البربروقراطية النفطية ومعضلة التنمية تأليف : د/ أسامة عبدالرحمن
- ٥٨ - الوجودية تأليف : د/ إمام عبد الفتاح
- ٥٩ - العرب أمام تحديات التكنولوجيا تأليف : د/ انطونيوس كرم
- ٦٠ - الايديولوجية الصهيونية (الجزء الأول) تأليف : د/ عبد الوهاب المسيري
- ٦١ - الايديولوجية الصهيونية (الجزء الثاني) تأليف : د/ عبد الوهاب المسيري
- ٦٢ - حكمة الغرب (الجزء الأول) ترجمة : د/ فؤاد زكريا

- ٦٣ - الإسلام والاقتصاد
 تأليف : د/ عبدالمهدي علي النجار
- ٦٤ - صناعة الجوع (خرافة الندرة)
 ترجمة : أحمد حسان عبد الواحد
- ٦٥ - مدخل إلى تاريخ الموسيقى المغربية
 تأليف : عبدالعزيز عبد الجليل
- ٦٦ - الإسلام والشعر
 تأليف : د/ سامي مكّي العاني
- ٦٧ - بنو الإنسان
 ترجمة : زهير الكرمي
- ٦٨ - الثقافة الألبانية في الأبجدية العربية
 تأليف : د/ محمد موقاكو
- ٦٩ - ظاهرة العلم الحديث
 تأليف : د/ عبدالله العمور
- ٧٠ - نظريات التعلم (دراسة مقارنة)
 ترجمة : د/ علي حسين حجاج
- (الجزء الأول)
 مراجعة : د/ عطيه محمود هنا
- ٧١ - الاستيطان الأجنبي في الوطن العربي
 تأليف : د/ عبدالمالك خلف التميمي
- ٧٢ - حكمة الغرب (الجزء الثاني)
 ترجمة : د/ فؤاد زكريا
- ٧٣ - التخطيط للتقدم الاقتصادي والاجتماعي
 تأليف : د/ مجيد مسعود
- ٧٤ - مشاريع الاستيطان اليهودي
 تأليف : د/ أمين عبدالله محمود
- ٧٥ - التصوير والحياة
 تأليف : د/ محمد نبهان سويلم
- ٧٦ - الموت في الفكر الغربي
 ترجمة : كامل يوسف حسين
- ٧٧ - الشعر الإغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً
 مراجعة : د/ إمام عبد الفتاح
- ٧٨ - قضايا التبعية الإعلامية والثقافية
 تأليف : د/ أحمد عثمان
- ٧٩ - مفاهيم قرآنية
 تأليف : د/ عواطف عبدالرحمن
- ٨٠ - الزواج عند العرب (في الجاهلية والإسلام)
 تأليف : د/ محمد أحمد خلف الله
- ٨١ - الأدب اليوغسلافي المعاصر
 تأليف : د/ جمال الدين سيد محمد
- ٨٢ - تشكيل العقل الحديث
 ترجمة : شوقي جلال
- ٨٣ - البيولوجيا ومصر الإنسان
 مراجعة : صديقي خطاب
- ٨٤ - المشكلة السكانية وخرافة المالتوسية
 تأليف : د/ رمزي زكي
- ٨٥ - دول مجلس التعاون الخليجي
 تأليف : د/ بدرية العوضي
- ومستويات العمل الدولية

- ٨٦ - الإنسان وعلم النفس
٨٧ - في تراثنا العربي الاسلامي
٨٨ - الميكروبات والإنسان
- تأليف : د/ عبد الستار إبراهيم
تأليف : د/ توفيق الطويل
ترجمة : د/ عزت شعلان
مراجعة : د/ عبد الرزاق العدواني
د/ سمير رضوان
- ٨٩ - الإسلام وحقوق الإنسان
٩٠ - الغرب والعالم (القسم الأول)
- تأليف : د/ محمد عماره
تأليف : كافين رايلي
ترجمة : د/ عبدالوهاب المسيري
د/ هدى حجازي
- مراجعة : د/ فؤاد زكريا
تأليف : د/ عبدالعزيز الجلال
ترجمة : د/ لطفي فطيم
تأليف : د/ أحمد مدحت اسلام
تأليف : د/ مصطفى المصمودي
تأليف : د/ أنور عبد الملك
تأليف : د/ رجبينا الشريف
ترجمة : أحمد عبدالله عبدالعزيز
تأليف : كافين رايلي
ترجمة : د/ عبد الوهاب المسيري
د/ هدى حجازي
- مراجعة : د/ فؤاد زكريا
تأليف : د. حسين فهم
تأليف : د. محمد عماد الدين اسماعيل
تأليف : د. محمد علي الربيعي
تأليف : د. شاكرا مصطفى
تأليف : د. رشاد الشامي
- ٩١ - تربية اليسر وتحطلف التنمية
٩٢ - عقول المستقبل
٩٣ - لغة الكيمياء عند الكائنات الحية
٩٤ - النظام الإعلامي الجديد
٩٥ - تغيير العالم
٩٦ - الصهيونية غير اليهودية
٩٧ - الغرب والعالم (القسم الثاني)
- ٩٨ - قصة الانثروبولوجيا
٩٩ - الأطفال مرآة المجتمع
١٠٠ - الوراثة والإنسان
١٠١ - الأدب في البرازيل
١٠٢ - الشخصية اليهودية الإسرائيلية
والروح العدوانية

تأليف : د. محمد توفيق صادق

تأليف : جاك لوب

ترجمة : أحمد فؤاد بلبح

تأليف :د/ إبراهيم عبدالله غلوم

تأليف : هريوت. أ. شيللر

ترجمة : عبدالسلام رضوان

تأليف : د. محمد السيد سعيد

ترجمة : د. علي حسين حجاج

مراجعة : د. عطية محمود هنا

تأليف : د. شاكر عبد الحميد

١٠٣ - التنمية في دول مجلس التعاون

١٠٤ - العالم الثالث وتحديات البقاء

١٠٥ - المسرح والتغير الاجتماعي

في الخليج العربي

١٠٦ - « المتلاعبون بالعقول »

١٠٧ - الشركات عابرة القومية

١٠٨ - نظريات التعلم (دراسة مقارنة)

١٠٩ - العملية الإبداعية في فن التصوير

سلسلة عالم المعرفة

عالم المعرفة سلسلة كتب ثقافية تصدر في مطلع كل شهر ميلادي عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - دولة الكويت. وقد صدر العدد الأول منها في شهر يناير ١٩٧٨ ويتولى الاشراف عليها لجنة تضم عددا من الشخصيات العلمية المعروفة على مستوى الوطن العربي كله.

تهدف هذه السلسلة إلى تزويد القارئ العربي بمادة جيدة من الثقافة تغطي جميع فروع المعرفة وكذا ربطه بأحدث التيارات الفكرية والثقافية المعاصرة. ومن الموضوعات التي تعالجها - ترجمة وتأليف:

١ - الدراسات الإنسانية : الفلسفة، علم النفس والتربية، علم الاجتماع، السياسة والاقتصاد، التاريخ، الدراسات الحضارية، والجغرافيا وأدب الرحلات.

٢ - الدراسات الأدبية واللغوية : الآداب العالمية، الأدب العربي، علم اللغة.

٣ - الدراسات الفنية : علم الجمال وفلسفة الفن، المسرح، الموسيقى، الفنون التشكيلية، الفنون الشعبية.

٤ - الدراسات العلمية : تاريخ العلم وفلسفته، التكنولوجيا والإنسان، تبسيط العلوم الطبيعية (فيزياء، كيمياء، علم الحياة، فلك) والرياضة التطبيقية (مع الاهتمام بالجوانب الإنسانية لهذه العلوم).

أما بالنسبة لنشر الأعمال الإبداعية، المترجمة أو المؤلفة، من شعر وقصة ومسرحية فأمر غير وارد في الوقت الحالي.

تصرف مكافأة للمؤلف مقدارها ألف دينار كويتي، وللمترجم مكافأة بمعدل خمسة عشر فلسا عن الكلمة الواحدة في النص الأجنبي أو تسعمائة دينار أيها أكثر بالإضافة إلى مائة وخمسين دينارا كويتيا مقابل تقديم المخطوطة المؤلفة أو المترجمة من نسختين مطبوعة على الآلة الكاتبة.

الاشتراك السنوي : وهو مقصور على الفئات التالية :

- المؤسسات والهيئات داخل الكويت ١٠ دنانير
- المؤسسات والهيئات في الوطن العربي ١٢ ديناراً
- المؤسسات والهيئات خارج الوطن العربي ٨٠ دولاراً أمريكياً
- الافراد خارج الوطن العربي ٤٠ دولاراً أمريكياً

الاشتراكات :

ترسل باسم الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

ص.ب ٢٣٩٩٦ الصفاة/ الكويت - 13100

برقيا ثقف - تلکس ٤٤٥٥٤ NCCAL 44554 TLX No

مطابع الرسالة - الكويت

سعر النسخة	البلد
٥٠٠ فلس	* الكويت
١٠ ريالات	* السعودية
دينار واحد	* العراق
٧٥٠ فلس	* الأردن
١٥ ليرة	* سوريا
١٥ ليرة	* لبنان
دينار واحد	* ليبيا
١٥ درهم	* المغرب
١ ¼ دينار	* تونس
٢٠ دينار	* الجزائر
١ جنيه	* مصر
١ جنيه	* السودان
١ ريال	* عمان
٨٠٠ فلس	* اليمن الجنوبية
١٠ ريالات	* اليمن الشمالية
١ دينار	* البحرين
١٠ ريالات	* قطر
١٠ دراهم	* الامارات العربية

طبع من هذا الكتاب خسون ألف نسخة